STEPHAN BEISSEL S. J.

ALTCHRISTLICHE

KUNST UND LITURGIE

IN ITALIEN

2.25.102

Library of the Theological Seminary,

PRINCETON, N. J.

Division N7952

Section .342

Shelf.....

Number.....

Bilder aus der Geschichte

der

altchristlichen Kunst und Liturgie

in Italien.

Statue des guten Hirten im Lateranmuseum.

Bilder aus der Geschichte

der

altchristlichen Kunst und Liturgie

in

Italien.

Von **Stephan Beissel** S. J.

Mit 200 Abbildungen.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1899.
Zweigniederlassungen in Wien, Strassburg, München und St. Louis, Mo.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Dies Buch bietet weniger als eine Kunstgeschichte und doch auch mehr; weniger bringt es, weil es sich auf einzelne grosse Gegenstände, nicht auf alle Kunstwerke einer Epoche und eines Landes bezieht, mehr, weil es seinen Stoff nach allen Seiten hin zu erläutern sucht, besonders in seiner Beziehung zur Liturgie. Das aber ist wichtiger, als man gemeiniglich zu glauben scheint, indem oft nur die kunstgeschichtlichen, nicht die gottesdienstlichen Rücksichten beachtet werden, die doch bei Herstellung an erster Stelle massgebend waren. Nur aus dem Zweck wird jedes Kunstwerk gründlich erkannt. Wer auf die Formgebung allein achtet, bleibt auf der Oberfläche.

Das Buch ist weder für Dilettanten geschrieben noch für Fachgelehrte. Es will an erster Stelle katholische Priester und Priesteramtscandidaten einführen in das tiefere Verständniss der Dinge, mit denen sie sich stets zu befassen haben. Auch gebildeten Laien wird es nicht ohne Nutzen sein. Die Citate bezwecken, den Leser im allgemeinen über die Berechtigung der im Text ausgesprochenen Sätze in Kenntniss zu setzen. Eine erschöpfende Literaturangabe wäre zwecklos gewesen.

Die Bilder sollten den Text erläutern. Es kam darum nicht darauf an, Neues zu bieten, sondern möglichst viel, wodurch der Inhalt klarer vor das Auge träte. Wenn auch manche ältere Bilder hier Aufnahme fanden, so geschah es, weil sie, trotz einzelner Mängel oder Fehler, dem Zwecke dienlich schienen. Die Herstellung einer

grossen Anzahl neuer Abbildungen würde das Buch zu sehr vertheuert haben, ohne wesentlichen Nutzen zu bringen.

Mehrere Abschnitte, grössere und kleinere, sind schon in den „Stimmen aus Maria-Laach" und in der „Zeitschrift für christliche Kunst" erschienen. Sie kommen hier im Zusammenhang, verbessert und vermehrt, durch zahlreiche Abbildungen erläutert, von neuem zum Abdruck.

Bilder aus der Geschichte der christlichen Kunst des Mittelalters in Deutschland sind als Fortsetzung in Aussicht genommen. Die christliche Kunst unseres Landes baute sich auf die italienische auf, ohne diese ist eine gründliche Erkenntniss der einheimischen unmöglich.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorwort v

Verzeichniss der Abbildungen ix

Erstes Kapitel. Altchristliche Grabdenkmäler 1

Heidnische Grabdenkmäler. Christliche Katakomben. Sarkophage. Die auf christlichen Sarkophagen dargestellten Scenen; deren Entwicklung hinsichtlich der Zahl, der Composition und des Sinnes. Die Decoration, Technik und Bemalung der Sarkophage. Verschiedene römische Bildhauer. Vertheilung der Scenen auf römischen Sarkophagen. Die Sarkophage von *Ravenna*. Zwei Klassen derselben. Verfall der Reliefbilder auf den Sarkophagen. Begräbnisse in Kirchhöfen, Vorhallen und im Innern der Basiliken. Altchristliche Grabkapellen.

Zweites Kapitel. Die altchristliche Basilika 41

Die alte Bedeutung des Wortes Basilika. Was man heute darunter versteht. *Wie entstand die christliche Basilika?* Nicht plötzlich; sie entwickelte sich in Anlehnung an den altchristlichen Cultus aus dem römischen Hause; doch lieferte der architektonische Aufbau der bürgerlichen Basilika ein einflussreiches Vorbild. Basiliken in den Cömeterien.

Die einzelnen Theile der christlichen Basiliken. *Der Vorhof*, die Fassade und die Kirchthüren. *Das Innere.* Die Säulen mit ihrem Architrav oder ihren Rundbogen. Die Fenster und deren Verschluss. Zweck der Seitenschiffe; das Senatorium, das Matroneum und die Emporen. Der offene Dachstuhl und die flache Decke. Aesthetische Würdigung des Innern. *Das Aeussere* der Basilika.

Zahl und Namen der *römischen Basiliken.* Ihre Grösse und ihre Verhältnisse.

Die *Basiliken von Ravenna* und ihre Neuerungen. Die Orientirung. Die Lage auf erhöhten Plätzen. Die Fenster der Apsis und der Seitenschiffe. Gliederung der Aussenmauern. Das Querschiff. Verhältniss der Breite zur Höhe. Kämpfer auf den Säulenkapitälen. Kirchthürme. Die Basilika zeugt für den wohlthätigen Einfluss der Kirche auf die Barbaren.

Drittes Kapitel. Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben 93

Anschluss an die antiken Malereien. Auswahl der Gegenstände, welchen christliche Gedanken untergelegt werden konnten. Einführung christlicher Bilder. Die zweite Periode der christlichen Malerei charakterisirt in den *Goldgläsern.* Bildung fester, individueller *Typen* für einzelne Personen und Scenen. Zusammenstellung der einzelnen Scenen. Einwirkung der Sterbegebete. Die *Oranten.* Rede- und Segens-*Gestus.* Andere feststehende Gestus. Verhältniss der christlichen Malereien zu den antiken. Der Process der Umbildung.

Seite

Viertes Kapitel. Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna 118

Wichtigkeit der Mosaiken. Ihre Namen, Eintheilung, Eigenschaften, Herstellung. I. Die *bis zum 6. Jahrhundert in Rom* entstandenen Mosaiken. Die Grabkirche der Töchter Konstantins. *Apsiden,* in denen Christus zwischen Heiligen dargestellt ist mit Lämmern, Städten u. s. w.: S. Pudenziana, St. Peter, S. Agatha, S. Andrea, St. Cosmas und Damian, St. Theodor. Die Darstellung auf der *Bogenwand* in St. Cosmas und Damian, St. Paul, St. Laurentius, S. Maria Maggiore. Mosaiken auf den Wänden des *Mittelschiffes.* Die coloristische und decorative Wirkung der römischen Mosaiken. II. Die Mosaiken von *Ravenna.* 1. Die Werke der *Galla Placidia,* ihre Grabkirche und S. Giovanni. 2. Die Arbeiten *Theodorichs* in S. Apollinare Nuovo. Ob die byzantinische Kunst Ravenna stark beeinflusste? 3. Mosaiken, welche unter der Herrschaft der *Byzantiner* entstanden in S. Vitale, S. Apollinare Nuovo, S. Agata, S. Michele, in der erzbischöflichen Kapelle und in S. Apollinare in Classe. III. *Die römischen Mosaiken vom 7.—9. Jahrhundert* in S. Agnese, S. Venanzio und S. Stefano. *Syrische* Einflüsse auf die Kunst zu Rom. Mosaiken der Kapelle Praesepe S. Mariae, in S. Pietro in Vincoli, in S. Euphemia, in S. Nereus und Achilleus, S. Prassede, S. Maria in Domnica und S. Marco.

Fünftes Kapitel. Das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen 221

Reichthum und Glanz in der Ausstattung der altchristlichen Kirchen. Der Liber pontificalis. Die Krypta, die *Confessio* und ihre Fenster. Der *Altar* und seine Verzierung. Die Kathedra, das Altarciborium. Votivkronen. Altarschranken. Prothesis und Apothesis. Die *Ikonostase* und die Pergula mit ihrer Ausschmückung. Der Ambo. Die *Bilder* des Gekreuzigten, der Apostel, der Engel, der Gottesmutter. Kapellen in den Basiliken. *Lampen* und Leuchter. Die Bilder an den Portalen, die *Thürflügel.* Der *Brunnen* im Vorhofe. *Stil und Technik* der metallischen Ausstattung der Basiliken.

Sechstes Kapitel. Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien 260

Häufiger Gebrauch der Vorhänge bei den Alten. Die Orte, an welchen in den Basiliken Decken und Vorhänge verwendet wurden. Die Beschaffenheit derselben, ihre Farben, Muster und Verzierungen. Vorhänge und Decken mit historischen Scenen und menschlichen Figuren. Herkunft, Stil und Einfluss dieser Teppiche.

Siebentes Kapitel. Altchristliche Taufkirchen . . . 283

Die Taufkirche des Lateran. Der Taufbrunnen in der Peterskirche. Mosaiken der Baptisterien in Ravenna und Neapel.

Achtes Kapitel. Die päpstliche Messe im 8. Jahrhundert . 296

Der Zug zur Stationskirche. Die *Kleidung* des Clerus. Beginn der Messe. Die Aufbewahrung der heiligsten *Eucharistie* in Thürmen und Tauben. Die Ceremonien beim Evangelium. Weihrauchfässer. Die Opferung und die dabei benutzten *Geräthe,* Kelche, Patenen u. s. w. Der Kanon. Die *Diptychen.* Die *Communion* der Geistlichen und Laien. Ende der Messe. Festmahl in den *Triklinien* des Lateran.

Namen- und Sachregister 329

Verzeichniss der Abbildungen.

Statue des guten Hirten (Titelbild).

Erstes Kapitel.

Altchristliche Grabdenkmäler.

Bild — Seite

1. Pyramide des Cestius bei der Porta S. Paolo zu Rom 3
2. Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia 5
3. Die Via Appia in ihrem ehemaligen Zustande 6
4. Eingang zu den Katakomben von S. Callisto 7
5. Eine Galerie der Katakomben mit Gräbern 8
6. Grabschrift des Exuperius 8
7. Grabschrift aus S. Ciriaca 9
8. Altchristliche Grabschrift 9
9. Sarkophag des Scipio Barbatus . . . 10
10. Sarkophag aus S. Callisto. Odysseus und die Sirenen 11
11. Sarkophag der Livia Primitiva . . . 12
12. Sarkophag von der Via Salaria . . . 12
13. Sarkophag im Lateranmuseum 13
14. Sarkophag des Iunius Bassus 15
15. Scenen mit Lämmern vom Sarkophag des Iunius Bassus. 17
16. Heilung zweier Blinden. Sarkophagrelief 20
17. Die Kananäerin. Sarkophagrelief . . . 20
18. Die blutflüssige Frau. Sarkophagrelief . 20
19. Sarkophag mit Darstellung des Durchgangs durch das Rothe Meer 21
20. Geschichte des Jonas. Sarkophag . . 22
21. Sarkophag aus St. Paul, vor der Restauration 22
22. Sarkophag aus St. Paul, nach der Restauration 23
23. Sarkophag in Perugia 24
24. Die Verläugnung Petri. Sarkophagrelief 25
25. Mariä Verkündigung. Sarkophagrelief . 32
26. Christus mit Petrus und Paulus. Sarkophag 33
27. Längsseite vom Sarkophag des Erzbischofs Teodoro von Ravenna . . . 35
28. Schmalseite vom Sarkophag des Erzbischofs Teodoro von Ravenna . . . 37

Zweites Kapitel.

Die altchristliche Basilika.

Bild — Seite

29. Die alte Petersbasilika zu Rom mit ihren Anbauten 41
30. Grundriss der alten Petersbasilika zu Rom mit ihren Anbauten 42
31. Querschnitt und innere Ansicht der alten Petersbasilika zu Rom 43
32. Grundriss der Cella coemeterialis der hl. Symphorosa und der daran angebauten Basilika 46
33. Grundriss des Hauses des Pansa zu Pompeji 49
34. Grundriss von S. Prassede 51
35. Grundriss der Basilika und des Pilgerhauses des Pammachius in Porto . . 53
36. Grundriss der Basilika des Maxentius . 54
37. Krypta in der Katakombe der hl. Agnes 55
38. Krypta im Cömeterium der Salita del Cocomero 56
39. Der Tempel in Jerusalem zur Zeit Christi 58
40. Grundriss des Tempels in Jerusalem zur Zeit Christi 59
41. Fassade der alten Petersbasilika zu Rom 60
42. Altchristliche Bauten. Sarkophagrelief 61
43. Grundriss der Paulsbasilika vor den Mauern Roms 62
44. Römisch-Jonische Kapitäle 63
45. S. Lorenzo vor den Mauern Roms . . 65
46. Dorischer Architrav 66
47. Jonischer Architrav und Säulenfuss . . 66
48. Fensterverschlüsse aus S. Lorenzo vor den Mauern Roms 67
49. Thürumrahmung von S. Agostino bei Spoleto 69
50. Durchbrochene Apsis der Basilica Severiana zu Neapel 70
51. S. Agnese bei Rom 71
52. Inneres der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms 73
53. Grundriss von S. Maria in Cosmedin zu Rom 83

Bild Seite

54. Grundriss von S. Apollinare in Classe bei Ravenna 86
55. Chorseite von S. Apollinare in Classe bei Ravenna 87
56. Grundriss der Basilica Ursiana zu Ravenna 88
57. Zwei Kämpfer aus S. Vitale zu Ravenna 89
58. Innere Ansicht von S. Apollinare nuovo zu Ravenna 90
59. Thurm bei S. Francesco zu Ravenna . 91
60. Engel mit Posaunen in der Darstellung des Gerichtes zu Burgfelden 92

Drittes Kapitel.

Die Anfänge der kirchlichen Malerei in den Katakomben.

61. Wandgemälde im Coemeterium Pretextati bei Rom 95
62. Deckengemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla 96
63. Goldglas 97
64. St. Petrus und St. Paulus. Goldglas . 97
65. St. Petrus und St. Paulus. Bronzeplatte 98
66. Christuskopf. Im Cömeterium S. Callisto 99
67. Christuskopf. Aus den Mosaiken in S. Apollinare nuovo zu Ravenna . . 99
68. Christuskopf. In der Katakombe S. Gaudioso zu Neapel 100
69. St. Petrus und St. Paulus. Goldglas . 100
70. Die Uebergabe des Gesetzes an Petrus. Goldglas 101
71. Die hl. Agnes. Goldglas 101
72. Wandgemälde einer Sacramentskapelle in S. Callisto 102
73. Anbetung der Weisen in der Katakombe S. Pietro e Marcellino zu Rom . . . 107
74. Orante. In der Katakombe S. Pietro e Marcellino 108
75. Einführung der Veneranda in den Himmel. Fresco 110
76. Der Martertod des hl. Laurentius. Bleimedaille 111
77. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau. Fresco 113
78. Hand Gottes im Redegestus 114
79. Lateinischer Segensgestus 114
80. Griechischer Segensgestus 114
81. Der trauernde Pilatus. Sarkophagrelief 115
82. Fresco in der Katakombe der hl. Domitilla 116

Viertes Kapitel.

Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna.

83. Marmorbelag an den Wänden von S. Sabina zu Rom 121
84. Grundriss von S. Costanza zu Rom . 125

Bild Seite

85. Theil der Mosaiken aus der Kuppel von S. Costanza zu Rom 126
86. Mosaiken im Umgang von S. Costanza zu Rom 127
87. Uebertragung des Gesetzes an Petrus. Graffito 128
88. Apsismosaik in S. Pudenziana zu Rom 129
89. Ehemaliges Apsismosaik der alten Peterskirche zu Rom 130
90. Alte Zeichnung des verlorenen Mosaiks in S. Agata zu Rom 131
91. Längsschnitt von S. Cosma e Damiano zu Rom 132
92. Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom 133
93. Petrus und Cosmas aus dem Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom 134
94. Einzelheiten aus dem Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom . . . 135
95. Mosaik des Triumphbogens von S. Cosma e Damiano zu Rom 137
96. Triumphbogen und Chor der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms 139
97. Verkündigung und Botschaft an den hl. Joseph. Mosaik in S. Maria Mag. 141
98. Darstellung Jesu im Tempel. Mosaik 141
99. Mosaiken in S. Sabina zu Rom . . . 144
100. Bodenmosaik aus dem Cömeterium der hl. Helena zu Rom 146
101. Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna. Durchschnitt 148
102. Der hl. Laurentius. Mosaik 150
103. Der gute Hirte. Mosaik 151
104. Das Opfer der Wittwe. Mosaik . . 156
105. Das letzte Abendmahl. Mosaik . . . 157
106. Verrath des Judas. Mosaik 159
107. Grundriss von S. Vitale zu Ravenna 169
108. Durchschnitt von S. Vitale zu Ravenna 169
109. Mosaik der Epistelseite in S. Vitale zu Ravenna 171
110. Apsismosaik in S. Vitale zu Ravenna 173
111. Kaiser Justinian mit Gefolge. Mosaik 175
112. Anbetung der Weisen. Mosaik . . 181
113. Mosaik aus S. Michele in Affrisco zu Ravenna 187
114. Apsismosaik in S. Apollinare in Classe bei Ravenna 189
115. Papst Johannes IV. Mosaik 197
116. S. Stefano Rotondo zu Rom. Ergänzter Grundriss 199
117. Kreuzigung. Syrische Miniatur . . . 205
118. Der hl. Sebastian. Mosaik 207
119. Die hl. Euphemia. Mosaik 207
120. Mosaik des Triumphbogens von S. Prassede zu Rom 211
121. Der hl. Benedikt mit seinem Lehrer. Miniatur aus Monte Cassino 214
122. Inneres der Kirche von S. Cecilia zu Rom 215
123. Mosaik auf der Wand von S. Maria in Domnica zu Rom 217

Fünftes Kapitel.

Das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen.

Bild Seite

124. Apsismosaik in St. Paul vor den Mauern zu Rom 223
125. Luminare einer Katakombe 226
126. Altar aus Auriol 227
127. Grab mit viereckigem Arcosolium . . 228
128. Grab mit rundbogigem Arcosolium in S. Callisto zu Rom 228
129. Arcosolium mit verzierter Nische . . 228
130. Die Papstkrypta in S. Callisto zu Rom 229
131. Kathedra des hl. Petrus 229
132. Kathedra in Grado 230
133. Altar in S. Clemente zu Rom . . . 230
134. Altar mit „Fenestella confessionis“ in S. Alessandro bei Rom 231
135. Ehemaliger Altar in der Basilika des Lateran 231
136. Ciboriumaltar in Perugia 232
137. Theil eines Baldachins aus Megrun . 233
138. Ciborium des hl. Eleucadius zu Ravenna 234
139. Chor des Domes von Parenzo. Querschnitt 236
140. Ikonostase der Kathedrale zu Torcello 237
141. Grundriss der Kathedrale zu Torcello 238
142. Ambo aus S. Lorenzo vor den Mauern Roms 239
143. S. Clemente zu Rom vor der Umgestaltung 240
144. Kreuz in Monza 241
145. Crux gemmata in S. Ponziano zu Rom 242
146. Münze der Licinia Eudoxia 246
147. Bruchstück eines Goldglases mit dem siebenarmigen Leuchter 248
148. Der siebenarmige Leuchter. Relief . 249
149. Oelbehälter 249
150. Goldglas mit Leuchtern 251
151. Die Verherrlichung Christi. Relief aus der Holzthüre von S. Sabina 254
152. Thassilokelch zu Kremsmünster . . 258
153. Kelch von Ardagh 258

Sechstes Kapitel.

Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien.

154. Altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten 261
155. S. Maria Maggiore zu Rom in früherer Gestalt 263
156. Madonna. Fresco in S. Priscilla . . 267
157. Familienscene. Goldglas 268
158. Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik 269
159. Kaiser Nikephoros Botoniates. Byzantinische Miniatur 271
160. Opfer Abels und Melchisedechs. Mosaik 273
161. Crux gammata 273
162. Tracht eines vornehmen Römers . . 274
163. Kreuzigung. Koptische Weberei . . 278
164. Sogen. Dalmatik Karls des Grossen . 279
165. Kamm des hl. Lupus aus Sens . . . 280
166. Byzantinischer Stoff in Bamberg . . 281

Siebentes Kapitel.

Altchristliche Taufkirchen.

167. Altchristliches Baptisterium 283
168. Grundriss der Taufkapelle des Lateran und ihrer Anbauten 284
169. Mosaik des katholischen Baptisteriums zu Ravenna 286
170. Ein Theil der genannten Mosaik . . 287
171. Mosaik der Taufkapelle der Arianer (S. Maria in Cosmedin) zu Ravenna . 293

Achtes Kapitel.

Die päpstliche Messe im 8. Jahrhundert.

172. Kreuz aus S. Ponziano 297
173. Kelch aus Chelles 299
174. Patena Stroganoff 300
175. Der hl. Laurentius. Cömeterialgemälde 300
176. Uebertragung von Reliquien in den Dom zu Trier. Elfenbeinplatte . . . 301
177. Relief von der Kathedra des Bischofs Maximian zu Ravenna 302
178. Dornenkrönung. Theile eines Sarkophagreliefs im Lateranmuseum . . . 303
179. Mann in Tunica und Pallium; Frau in Stola und einer auch als Schleier über den Kopf gelegten Palla 303
180. Betender, mit der Pänula oder Planeta bekleideter Mann 303
181. Bischof Ecclesius. Mosaik zu Ravenna 305
182. Ein mit der Dalmatik bekleideter betender Christ, umgeben von drei Männern in Tunica und Pallium. Fresco . . 306
183. Pallien 307
184. Weihrauchgefäss aus Bronze . . . 308
185. Der hl. Stephanus. Elfenbeinrelief . 310
186. Eucharistische Taube aus S. Nazario zu Mailand 311
187. Deckel eines Evangelienbuches . . . 314
188. Aufgehängte Rauchfässer. Von einem Mosaik in Bethlehem 315
189. Aegyptische Hostie 316
190. Orientalische Hostie 316
191. Amula 317
192 Amula 317
193. Amula 318
194. Colum vinarium 318
195. Glasbecher aus Strassburg 319
196. Kelche in einem Relief aus Monza . 319
197. Diptychon Gregors d. Gr. in Monza . 321
198. Diptychon des Areobindus in Lucca . 322
199. Mosaik im Triclinium des Lateran zu Rom 327

Erstes Kapitel.

Altchristliche Grabdenkmäler.

Beim Thore des hl. Paulus steigt aus den alten Stadtmauern Roms eine Pyramide auf zur Höhe von 37 m. In den Zeiten des Augustus ward sie dem Volkstribun C. Cestius von seinen Erben als Grabdenkmal erbaut (Bild 1). Ihre im Kern ausgesparte Grabkammer bewahrt noch Reste alter Malereien; an ihrem Fusse trugen zwei Marmorblöcke die überlebensgrossen Bronzestatuen des Beigesetzten. Inschriften meldeten, sie seien hergestellt worden aus dem Preise der golddurchwirkten Gewänder des Verstorbenen, weil das Gesetz verboten habe, ihm diese mit ins Grab zu geben. Ein noch grösseres Grabdenkmal mit einem Durchschnitte von 67 m fesselt das Auge auf dem Wege nach St. Peter; denn die Engelsbrücke mündet gerade vor dem gewaltigen Rundbau, den Hadrian für die kaiserliche Familie errichten liess, weil Nervas Leiche den letzten freien Platz im Mausoleum des Augustus am andern Ufer des Tiber weggenommen hatte. Ein weiteres, freilich nur $29^1/_2$ m im Durchmesser haltendes, aber weniger verändertes Grabmal erhebt sich an der Appischen Strasse hinter der Kirche des hl. Sebastian. Einst enthielt es die Gebeine der Cäcilia Metella, der Gemahlin eines Crassus (Bild 2). Ihr Sarkophag steht nun im Hofe des Palastes der Farnese, welcher jetzt der französischen Botschaft dient. Die vier genannten Denkmäler befanden sich ursprünglich vor den Mauern der Stadt. Ringsumher waren alle Landstrassen zur Rechten und Linken, wohl eine gute Stunde weit vor den Thoren, mit dicht gedrängten Grabbauten geziert; denn wenn auch das heidnische Rom nicht erlaubte, innerhalb der Umfassungsmauern eine Leiche beizusetzen, so wollte es doch die Erinnerung an seine Todten festhalten. Niemand konnte in die Stadt kommen, niemand sie verlassen, ohne an zahlreichen Denkmälern vorbeizugehen und in Verkehr zu den Verstorbenen zu treten (Bild 3). In Büsten und Statuen

sahen sie aus den hohen oder niedrigen, mit mehr oder weniger Aufwand aus Sandstein oder Marmor gemeisselten Denkmälern auf den Vorübergehenden herab; ja sie redeten zu ihm in den Inschriften und gaben ihm Rath und Anweisung. Unfern vom Grabe der Cäcilia Metella spricht ein Marcus Cäcilius seine Freude darüber aus, dass der Wanderer an seinem Grabmal gerastet habe, und als Dank wünscht er ihm Glück und gute Nacht[1].

Als Pius IX. 1850—1853 die königliche Gräberreihe der berühmten Via Appia ausgraben liess, fand man leider nur mehr eine unabsehbare Folge von Ruinen. Selten ragten bedeutendere Trümmer empor, welche das ehemalige Aussehen der Denkmäler zeigten. Spärliche Reste der Marmorbekleidung waren hie und da erhalten, wenige Sculpturen und Inschriften an Ort und Stelle geblieben. Der Papst liess alles so gut als möglich in stand setzen und bot so wenigstens ein schwaches Bild der alten Pracht. Man muss in die Museen gehen und alte Inschriftensammlungen zu Rathe ziehen, um eine Vorstellung von der ehemaligen Herrlichkeit zu gewinnen. Grabschriften melden, welche Ausgaben solche Gräber verlangten. Schon für gewöhnliche Leute stiegen die Kosten bis zu 20 000 Mark. Das von Cato von Utica seinem Halbbruder erbaute Grab kam auf ungefähr 38 000, das von Kameraden einem Prätorianer errichtete auf 44 000 Mark. Man ermesse daraus, was hohe Beamte, was regierende Familien für ihre letzte Ruhestätte auslegten. Zweifelsohne haben auch Eitelkeit und Ehrgeiz zu solchem Luxus geführt; es würde aber fehlgegriffen sein, darin nicht auch Beweise der treuen Liebe und Anhänglichkeit zu den Verstorbenen zu finden. Das menschliche Herz hat seine Gefühle im wesentlichen nicht geändert. Darum zeigen auch die heidnischen Inschriften, dass die Ueberlebenden suchten, den Schmerz über den Verlust ihrer Lieben durch Errichtung von Denkmälern einigermassen zu lindern und ihre Dankbarkeit nach bestem Können zu beweisen. Man braucht nur die Inschriftensammlung des Vaticans zu durchwandern, um rührende Beweise zu finden. Der Gatte beklagt den Verlust der „wohlverdienten", der „heiligsten", der „liebsten" Gemahlin, des „Musters einer Frau". Sie aber setzt ihrem „theuersten Gemahl"

---

[1] HOC · EST · FACTUM · MONUMENTUM
MARCO · CAICILIO
HOSPES · GRATUM · EST · QUOM · APUD
MEAS · RESTITISTEI · SEEDES
BENE · REM · GERAS · ET · VALEAS
DORMIAS · SINE · QURA.

Bild 1. **Pyramide des Cestius bei der Porta S. Paolo zu Rom.** (Phot. Alinari.)

ein Denkmal. Die Marmortafeln reden von der „süssesten Tochter“ und vom „süssesten Sohne“, von der „wohlverdienten Mutter“, dem „liebsten Bruder“, dem „theuersten Freunde“, von „der Schwester, der süssesten Perle“. Selbst Freigelassene loben auf diesen Grabschriften ihren „wohlverdienten“, ihren „süssesten Patron“, und die Herren ihren „liebsten“, ihren „treuesten Freigelassenen“ [1].

Längere Inschriften geben Antwort auf die grosse Frage, was diese heidnischen Römer vom andern Leben dachten. Es fehlte nicht an solchen, welche die Unsterblichkeit der Seele läugneten und noch auf dem Grabmale ihres materialistischen Epikureismus laut sich rühmten. Auf ihren Inschriften wiederholten sie in den verschiedensten Wendungen den berüchtigten Satz, durch welchen König Sardanapal sich an seinem Grabmal kennzeichnete: „Was ich gegessen und getrunken, das habe ich mit mir genommen. Was ich zurückgelassen, habe ich verloren.“ Freilich drückten gebildete Römer ihre Gedanken etwas feiner aus: „Solange du lebst, geniesse. Das nimmst du mit.“ Im wesentlichen dasselbe sagen die Inschriften: „Einst war ich nicht. Ich lebte (dann). Ich bin (jetzt) nicht mehr. Es kümmert mich nicht.“ [2] Vom Todten ist laut einer Inschrift nur mehr übrig „Grab, Stein und Bildniss“. Ein Grieche führte das noch weiter aus, denn er liess die traurigen Sätze ausmeisseln:

„Kein Kahn ist im Hades und kein Charon,
Kein Aeacus als Pförtner und kein Cerberus.
Wir alle, welche der Tod herabführte, sind morsche Knochen, aber nichts anderes.“

Indessen bildeten die Läugner der Unsterblichkeit die kleinere, wenn auch reichere und prahlerischere Partei. Schon der auf fast

---

[1] *Coniugi* benemerenti; coniugi sanctissimae; coniugi eleganti; coniugi carissimae; coniugi sanctae feminae, cum qua vixit annis XXXV; coniugi exemplo feminae; castissimae et obsequentissimae coniugi; coniugi carissimae ac rarissimi exempli, cum qua vixit annis XXXIII, de se bene merenti. *Filiae* dulcissimae. *Filio* dulcissimo. *Matri* benemerenti. *Fratri* carissimo. *Sorori*, gemmae dulcissimae. *Amico* carissimo. *Liberto* carissimo; liberto obsequentissimo. *Patrono* benemerenti; patrono dulcissimo. Vgl. auch *Gruter*, Inscriptiones antiquae totius Orbis Romani p. 664 sq.: Affectus parentum erga liberos; p. 719 sq. et 1021 sq.: Affectus liberorum erga parentes; p. 749 sq. et 1027 sq.: Affectus coniugum; p. 844 sq. et 1037 sq.: Affectus fratrum ac sororum; p. 930 sq. et 1050 sq.: Affectus dominorum ac patronorum erga servos libertosque et contra.

[2] Dum vives, homo, vive; nam post mortem nihil est. Omnia remanent, et hoc est homo, quod vides. — Cum vives, benefac; hoc tecum feres. — Non fui. Fui. Non sum. Non curo. — Olim non fuimus nati. Sumus inde quieti. Nunc sumus, ut fuimus. Cura relicta vale.

Bild 2. **Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia vor Rom.**

allen Gräbern am Kopfe des Titels angebrachte Spruch: D(iis) M(anibus) [S(acrum)], „Den vergöttlichten Geistern der Verstorbenen gewidmet", bekannte einen Glauben an die Unsterblichkeit. Ein solches Glaubensbekenntniss war auch jenes Gesetz der zwölf Tafeln, welches den Abgeschiedenen das unveräusserliche Recht auf ihr Grab gewährleistete und die Ueberlebenden verpflichtete, ihre Verstorbenen zu ehren[1]. Demgemäss sind manche Reliefs der Sarkophage und Gräber als Hinweise auf ein glückliches Leben im Jenseits aufzufassen. Viele verherrlichen Heroen, welche zum Lohne ihrer Thaten in den Olymp oder in ein höheres Dasein erhoben wurden. Sie schildern die Thaten des Hercules und Achilles, zeigen Proserpina, welche im Schattenreiche weiterlebte, ja sogar ins Leben zurückgekehrt sei. Selbst bacchantische Scenen sind oft Hüllen für tiefere Gedanken; denn unsterbliches Leben war verheissen allen,

---

[1] Deorum Manium iura sancta sunto,
Sos (suos) leto datos divos habento. *Cicero,* De leg. II, 9.

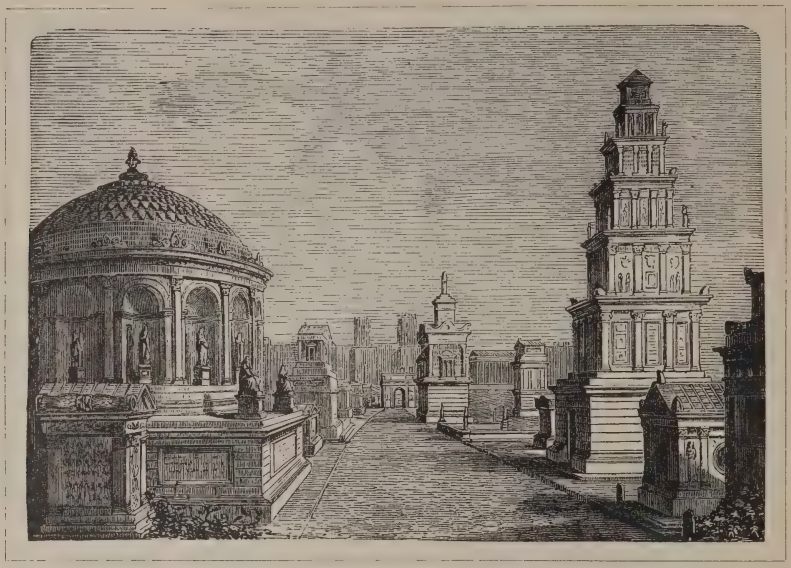


Bild 3. Die Via Appia in ihrem ehemaligen Zustande.

welche sich in die Mysterien einweihen liessen. Wenn in zahllosen Bildern die Gatten sich umarmen, wenn sie inmitten ihrer „Lieben" erscheinen, so ist auch dies ein Morgenroth der Hoffnung auf eine selige Wiedervereinigung.

Auch heute noch ist Italien durchsetzt von antiken Erinnerungen. Nie hat es auf die Erbschaft des Natürlich-Guten verzichtet, das es der griechischen und römischen Cultur verdankte. Obgleich darum die *Gräber der Christen* von Anfang an einen Gegensatz bildeten zu denen der Heiden, blieb doch ein gemeinsamer Kern. Nur derjenige wird die christlichen Grabdenkmäler gründlich verstehen, welcher den alten Faden festhält und immer wieder zurückschaut auf die Entwicklung. Sie aber wird nicht nur von übernatürlichen, sondern auch von natürlichen Einflüssen bestimmt.

Auf beide nahm Minucius Felix Rücksicht, als er sagte, die Christen verbrännten ihre Todten nicht, sondern begrüben sie. Ihre Sitte sei zugleich die ältere und die bessere, stütze sich also auf äussere und innere Gründe. Er führt das in folgendem Gedankengange aus: Wie auch der Körper zu Grunde gehen mag, Gott erhält seine Elemente. Wir Christen fürchten also nichts für unsere Leichen, aber wir sorgen für ein Begräbniss, weil wir eine Sitte behalten, die durch das Alterthum (seit der Zeit der Patriarchen) geheiligt ist, und für die wir andere gute Gründe haben[1].

[1] *Oct.* 33. 10: „Veterem et meliorem consuetudinem humandi frequentamus".

Die christlichen Gräber liegen nahe bei den heidnischen. Wer auf der Via Appia die Stadt verlässt, findet zur Rechten das Cömeterium des hl. Sebastian, zur Linken die Katakombe des hl. Prätextat. Ja fast neben jeder alten Landstrasse, bis unter ihre heidnischen Monumente, erstrecken sich weithin die Galerien der unterirdischen Todtenstädte. Welcher Gegensatz tritt dir entgegen, wenn du abbiegst von der sonnigen, belebten Heerstrasse! Im einsamen Felde öffnet sich ein formloser Eingang (Bild 4). Nicht ohne Mühe gelingt der Abstieg in die dunkle Tiefe. Auch hier fällt der Blick auf Ruinen. In den Wänden zerfallener Gänge reihen sich erbrochene Gräber aneinander (Bild 5). Wem gehörten einst diese zertrümmerten Marmortafeln? Welches Reichen oder Vornehmen Sarkophag stand einst an diesen leer gewordenen Stellen? Welchen Heiligen waren die zerbröckelten Altäre geweiht?

Wie oben die Phantasie mit Hilfe sicherer, in den Museen gewonnener Bilder die hoch aufsteigenden Denkmäler herstellt, so bringt sie auch drunten die jetzt im Lateran und im Vatican aufbewahrten Inschriften und Sarkophage wieder an ihre Stelle. Dort oben an der für die siegreichen Legionen gebauten Heerstrasse

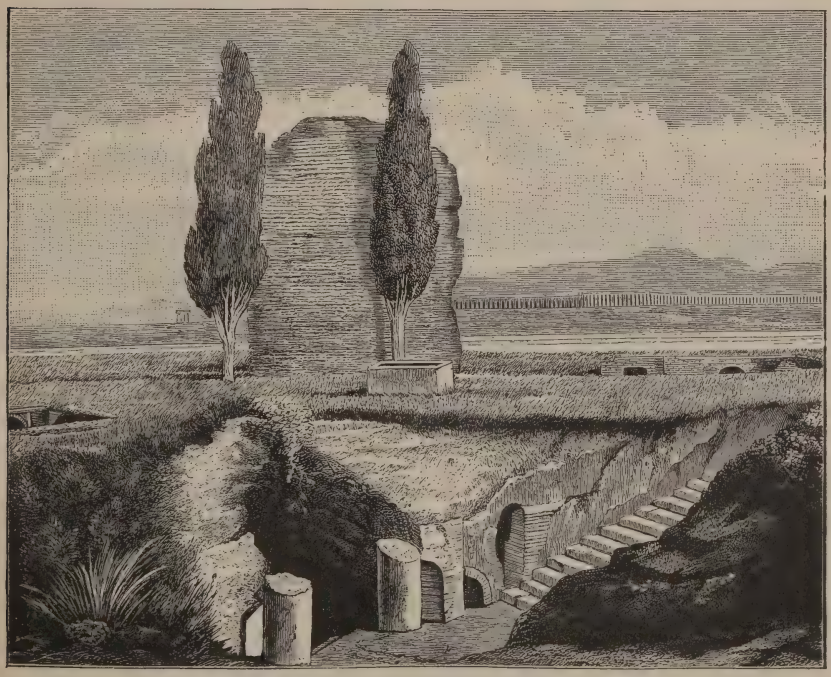


Bild 4. Eingang zu den Katakomben von S. Calliste.

Bild 5. Eine Galerie der Katakomben mit Gräbern.

rühmt sich auf einer Seite der Unglaube der Vernichtung, auf der andern stellt die Hoffnung zagend ein sinnlich und armselig ausgestattetes Fortleben in Aussicht. Dort ist das Grab umgeben von wohlgepflegten Gärten. Tröstet sich doch in Cirta ein Verstorbener in seiner Inschrift: „Auf meinem Hügel werden Bienen nippen an den Blüthen des Thymians, Vögel werden lieblich mir singen in grünenden Grotten. Der Lorbeer sprosst auf meinem Grabe, und goldene Trauben hängen an den Reben.“ [1]

Tief unten im Schosse der Erde erhellt eine thönerne Lampe oder ein kleines Wachslicht nur einige Schritte weit die Finsterniss. Aber ein Quell geistigen Lichtes strahlt hervor aus den schwach erleuchteten Inschriften und Bildwerken.

Bild 6. Grabschrift des Exuperius.

Mit ruhiger Zurückhaltung beginnen die christlichen Grabinschriften. Da lesen wir einfach EXUPERI (Bild 6), dann MACRINA, und hinter dem Namen steht ein Anker als Symbol der Hoffnung auf ewiges Leben und selige Auferstehung. Immer wieder erscheint ein einfacher Name mit dem bedeutungsvollen Zusatz: IN PACE. „Gaudentia im

[1] Vgl. *Friedländer*, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms III (6. Aufl.), 759, wo die Ausstattung der Grabmäler eingehend behandelt ist.

Bild 7. Grabschrift aus S. Ciriaca, jetzt in S. Maria in Trastevere zu Rom.

Frieden", „Sabina im Frieden", „Primitibo im Frieden", „Cemella schläft im Frieden", sogar: „Irene in pace", so dass der Friede auch im Namen widerklingt. Das Monogramm Christi tritt hinzu, um zu zeigen, woher der Friede kommt. Neben solchen einfachern Inschriften liest man dann in den Sammlungen des Vaticans, des Laterans, in St. Paul und an so vielen andern Orten die glückverheissenden Zurufe: „Lebe", „Lebe in Gott", „Gott gebe dir Erquickung" [1]. Wie dieser Wunsch nach „Erquickung" im Jenseits, nach Ruhe von allen Sorgen dieses Lebens sich in gleichem Wortlaute, freilich in anderem Sinne, auch auf heidnischen Grabtiteln findet, so trugen die Christen kein Bedenken, all die „süssen", all die liebeswarmen Beiworte zu wiederholen, welche noch unbekehrte Verwandte von ihren Todten gebrauchten. Ja sie überboten dieselben an Innigkeit (Bild 7). So verfasste ein Christ die Grabschrift: „Der Valeria Alexandria, der wohlverdienten, süssesten und liebsten Gemahlin, welche lebte 37 Jahre und ungefähr 4 Monate" [2]. Rührende Symbole ritzte die treue Liebe der Armen in den Verschluss des Grabes ihrer Theuern. Sie nennen die Abgeschiedenen „reine Tauben ohne Galle", „unschuldige Lämmer", „Fischlein", „Jünger des göttlichen ΙΧΘΥΣ (Fisches), welcher sie aus den Stürmen des Lebens errettete". Sie fügen Monogramme bei, welche die Anfangsbuchstaben dieses „Fisches" enthalten oder den Anfang seines Beinamens [XP Chr(istus)], nach dem sie sich Christen nannten (Bild 8).

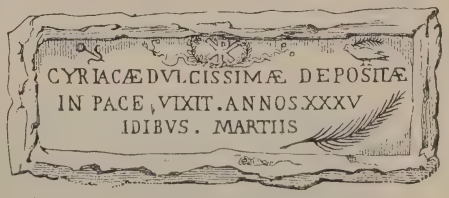
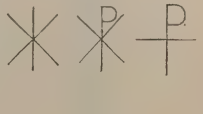


Bild 8 Altchristliche Grabschrift.



[1] Aurelia vivas. — Sabina vibas in Deo. — Antonia, anima dulcis, tibi Deus refrigeret. — Spiritum in refrigerium suscipiat Dominus.

[2] Valeriae Alexandriae coniugi benemerenti dulcissimae adque amantissimae, quae vixit annis XXXVII menses p. m. IIII. — Felicissimae et dulcissimae coniugi, quae vixit ann. XXVII. In pace.

Doch schon die heidnischen Römer hatten sich nicht mit Inschriftstafeln begnügt. Manche vornehme Familien setzten ihre Todten in Sarkophagen bei. Diese Steinsärge, z. B. die im vaticanischen Museum aufbewahrten Sarkophage der Scipione (Bild 9), waren sehr einfach und ohne Bildwerke.

Seit dem 2. Jahrhundert erscheinen die Sarkophage häufiger, weil das Verbrennen der Leichen mehr und mehr aufhörte. Man gewöhnte sich, die vordere Seite mit Sculpturen zu verzieren, und zeigte dem Wanderer, wie der Verstorbene gegessen, getrunken und geliebt habe. Er erschien dort lebend und bei der Arbeit oder beim Mahle. Andere Bildwerke erinnerten an das, was er einst mit Leidenschaft gesucht: Thierkämpfe, Jagden, den Wein und alles, was dem Dienste des Bacchus folgt. Darum finden wir so oft trunkene Ausgelassenheit geschildert und ein Benehmen, wie es berauschten Centauren und Nereiden passt.

Auch die vornehmern Christen hielten fest an der römischen Sitte und liessen darum ihre Verwandten in reichen Steinsärgen bestatten. Obgleich sie aber in den verborgenen Katakomben auf den Wänden und Decken ihrer oft nicht ohne Aufwand ausgestatteten Grabkammern schon im 3., ja bereits im 2. Jahrhundert Scenen aus den heiligen Schriften anbringen lassen konnten, war es ihnen doch noch nicht möglich, Sarkophage mit christlichen Bildern zu erhalten; denn die Sarkophage wurden von heidnischen Steinmetzen auf Vorrath gemeisselt und in den Magazinen verkauft. Wenn der Tod es forderte und das bevorstehende Begräbniss zur Eile drängte, wählten die Ueberlebenden einen Steinsarg, dessen Sculpturen noch

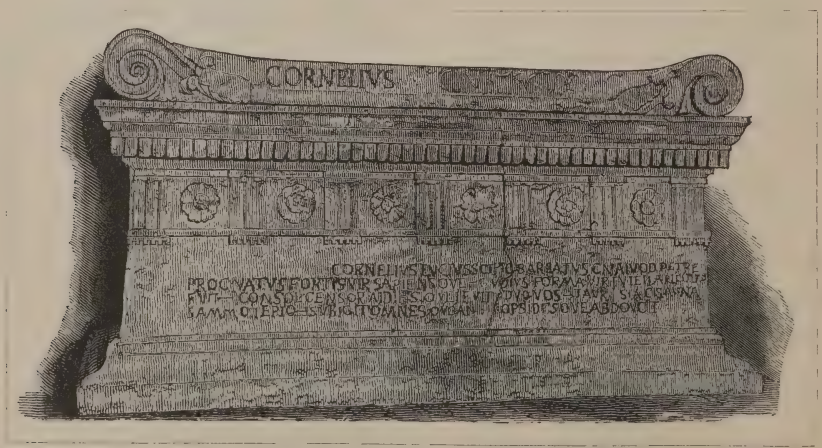


Bild 9. **Sarkophag des Scipio Barbatus.**

Bild 10. Sarkophag aus S. Callisto. Odysseus und die Sirenen.

eben in ein christliches Cömeterium passten, die also allgemein menschliche Ereignisse schilderten oder solche Scenen, denen man einen christlichen Gedanken unterlegen konnte, z. B. Genien, welche eine Fackel auslöschen, die vier Jahreszeiten, Amor und Psyche.

Jeder, der die reichen vaticanischen Sammlungen mit einiger Aufmerksamkeit durchwanderte, wird sich der gewaltigen Porphyrsarkophage erinnern, welche aus der Grabkirche der Constanza bei S. Agnese stammen. Der Sarg der Helena zeigt einen in meisterhafter Technik, aber mit nicht viel Kunstsinn ausgeführten Reitersieg; auf jenem der Constanza freuen lustige Genien sich der Traubenlese und des Kelterns. In letzterem ist vielleicht eine Anspielung versucht auf die in der Bibel in verschiedenartiger Bedeutung oftmals erwähnte Bereitung des Weines.

Wegen ihrer symbolischen Beziehungen liebten die alten Christen besonders seit dem 3. Jahrhundert Sarkophage mit Bildern des guten Hirten, des Fischfanges, des nahenden Frühlings, selbst des Orpheus und der Sirenen, welche vergeblich suchen, den Odysseus zu bethören[1] (Bild 10). Als der Friede gesichert war, bedeckten sich die Steinsärge der Reichen mehr und mehr mit biblischen Scenen. An die Stelle der Arbeiten des Hercules traten die Wunder Christi; statt der Sage von Amor und Psyche oder Prometheus bildete man die Geschichte der Stammeltern. Romulus und Remus wichen vor Petrus und Paulus, Neptun und die Nereiden vor breiten Darstellungen des Zuges durch das Rothe Meer und der Geschichte des Jonas. Doch wer begegnet uns öfter als Daniel, welchen Gott aus dem Rachen der Löwen, der Sinnbilder des Todes, errettete, und Lazarus, welchen der Herr aus dem Grabe rief? Frohe Zuversicht herrscht und sicheres Vertrauen auf eine glückliche Ewigkeit. Kein Misston des Zweifels oder Unglaubens stört die stille

[1] *Le Blant*, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens, Mélanges d'archéologie et d'histoire (Rome 1884), p. 440. *Kraus*, Geschichte der christlichen Kunst I, 237 und 241 f.

Bild 11. **Sarkophag der Livia Primitiva.**

Ruhe der heldenmüthigen Martyrer und ihrer rings um sie gebetteten Brüder.

Doch sehen wir näher im einzelnen zu, welche Scenen sich in den Sarkophagreliefs der alten Christen finden und wie dieselben zusammengestellt wurden.

Die historische Entwicklung begann bei der *Auszierung christlicher Sarkophage* mit plastisch stilisirten und zum Ornament ausgebildeten Wellenlinien (strigiles), bei deren Erfindung wohl die cannelirten Säulen als Vorbilder dienten. Auf der Vorderseite der mit solchen Wellenlinien versehenen Sarkophage gewannen die Steinmetzen leicht Raum für eine Inschriftstafel. Bald kamen die Figuren des guten Hirten und der Orantinnen hinzu. Einfach ist noch der aus dem Ende des 2. Jahrhunderts stammende, jetzt im Louvre zu Paris aufgestellte Sarkophag der Livia Primitiva (Bild 11). Reicher und durch die besten Ueberlieferungen antiker Kunst beeinflusst ist der im Jahre 1882 an der Salarischen Strasse bei Rom aufgefundene Steinsarg aus der Zeit um das Jahr 200 (Bild 12). In seiner Mitte steht das Bild des guten Hirten neben demjenigen einer Orantin. Ersteres soll als Symbol Christi, des Herrn, letzteres als Symbol seiner Kirche gelten.

Bild 12. **Sarkophag von der Via Salaria.**

Bild 13. **Sarkophag im Lateranmuseum.** (Phot. Alinari.)

Kreuztragung; Dornenkrönung; die Verherrlichung des Kreuzes; Verurtheilung.

Zur Rechten sind drei Männer, zur Linken Frauen dargestellt, vielleicht die Glieder der Familie des in diesem Sarge Bestatteten. Die Ecken, von denen nur eine erhalten ist, wurden durch Widderköpfe gebildet[1].

Seit dem Beginne des 3. Jahrhunderts kamen auf den Sarkophagen jene Motive in Aufnahme, denen wir in den ältern Deckengemälden der Katakomben begegnen: Adam, Eva am Baume, Noe, Job, Jonas, Moses am Quell, Daniel in der Löwengrube, die Anbetung der drei Weisen, die Heilung des Gichtbrüchigen und eines Blinden, die Kananäerin, die Blutflüssige und die Samariterin, die Auferweckung des Lazarus, die Brodvermehrung und das Wunder auf der Hochzeit zu Kana. Allegorische Gedanken bewogen die Maler und Bildhauer zur Auswahl dieser Scenen. Wurden doch die hart bedrängten Gläubigen dadurch erinnert an den Schutz Gottes und an die rettende Hand seiner Allmacht, die Sünder an Gottes Barmherzigkeit, die bekehrten Heiden und Juden an die Kraft des Glaubens, alle Frommen aber an die höchste gottesdienstliche Feier der neuen Religion, an die heilige Messe, worin Brod und Wein in Christi Fleisch und Blut verwandelt werden.

Allmählich ward der alte Cyklus in doppelter Weise vermehrt, sowohl durch Aufnahme neuer Scenen als durch Einführung von Einzelheiten. *Neu eintretende Scenen* sind: Die Erschaffung der Stammeltern; Gott gibt dem Adam eine Aehre, der Eva ein Lamm, weil er ackern, sie spinnen soll; Kain und Abel; der Durchzug durch das Rothe Meer; Moses wird von den Juden bedrängt und dadurch zum Typus der Wirksamkeit und der Leiden des hl. Petrus; Moses zieht seine Schuhe aus am Dornbusch, erhält die Gesetzestafeln und liest das Gesetz vor; Daniel reicht dem Drachen einen vergifteten Kuchen; Elias fährt auf einem feurigen Wagen auf zum Himmel; Ezechiel sieht die trockenen Gebeine sich sammeln und zum Leben erstehen. Aus dem Neuen Testament brachte man zur Darstellung: Die Geburt Christi, der vor Ochs und Esel in der Krippe liegt und von den Hirten angebetet wird; die Erweckung des Jünglings von Naim und der Tochter des Jairus; den Einzug Christi in Jerusalem; die Fusswaschung, Gefangennehmung, Dornenkrönung und Kreuztragung Christi; die Verherrlichung des Kreuzes (Bild 13); Christus thront zwischen den Aposteln. Zu diesen Scenen kam aus der Geschichte des Apostelfürsten: Petrus

[1] *Kraus,* Geschichte der christlichen Kunst I, 240 f.

Bild 14. Sarkophag des Iunius Bassus in den Grotten des Vaticans.

erhält die Schlüssel, hört die Weissagung über seine Verläugnung, verläugnet Christum, bekehrt sich und wird gefangen.

Wie diese neuern Scenen mit den alten vereint und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen wurden, zeigt sich klar auf einem der besten altchristlichen Sarkophage, demjenigen des *Iunius Bassus*. Er ist heute in den Grotten des Vatican aufgestellt (Bild 14), 2,43 m lang, 1,41 m hoch und ward wohl unmittelbar nach dem Tode des Beigesetzten gemeisselt durch einen Künstler, welcher für die vaticanische Basilika und deren Cömeterium arbeitete[1]. Von seinen zehn grössern Bildwerken zeigen vier Scenen, die sich auf Christus selbst beziehen: I seinen glorreichen Einzug in Jerusalem, II[1] und II[2] das Urtheil des Pilatus, der keine Schuld an ihm findet, III die Verherrlichung Christi, welcher den Apostelfürsten seine Vollmacht überträgt. Vier weitere Scenen schildern Ereignisse des Alten Bundes: A den Sündenfall, B die Errettung des hier vollständig bekleideten Daniel aus der Löwengrube, C das Opfer Abrahams und D die Krankheit des Job, dem sein Weib, um der Ansteckung zu entgehen, mittelst eines Stabes Brod aus der Ferne reicht. A gibt den Grund, B—D bieten Vorbilder des Leidens Christi. Die beiden letzten Scenen zeigen, wie Petrus (1) und Paulus (2) zum Tode geführt werden. Die Grundidee des Ganzen ist also Christi Verherrlichung in und nach seinem Leiden und das Zeugniss des Alten Bundes sowie der Apostel für den Gekreuzigten. Wichtig und eigenartig sind sechs in der Mitte in den Zwickeln dargestellte Scenen (Bild 15). In jeder derselben tritt ein Lamm handelnd auf. Es vertritt dreimal die Person Christi (a—c), zweimal die des Moses, der als Vorbild des Herrn und seines Stellvertreters, des hl. Petrus, eintritt (*α*—*β*). In der Mitte (in a) erhebt das Lamm den Stab über Körbe voll Brod, um an die Wunder der Brodvermehrung zu erinnern; dann steht es (in b) am Jordan vor einem Johannes den Täufer sinnbildenden

C	1	III	II[1]	II[2]
γ	*α*	a	b	*β*	c
D	A	I	B	2

Schema des Sarkophages des Iunius Bassus.

[1] *Garrucci* tav. 322, n. 2. *Kraus*, Roma Sotterranea (2. Aufl.) S. 364 f. Römische Quartalschrift X (1896), 313 f. *Grisar*, Der Sarkophag des Iunius Bassus. Die Inschrift sagt: Iun(ius) · Bassus · v(ir) · c(larus) · qui vixit annis · XLII mens(ibus) · II · in ipsa praefectura urbi neofitus iit ad Deum · VIII. Kal. Sept. Eusebio et Ypatio · coss. („Der edle Herr Iunius Bassus lebte 42 Jahre und 2 Monate. Er ging zum Herrn als Neugetaufter am 25. August 359"). *de Rossi*, Inscript. I, 80, n. 141.

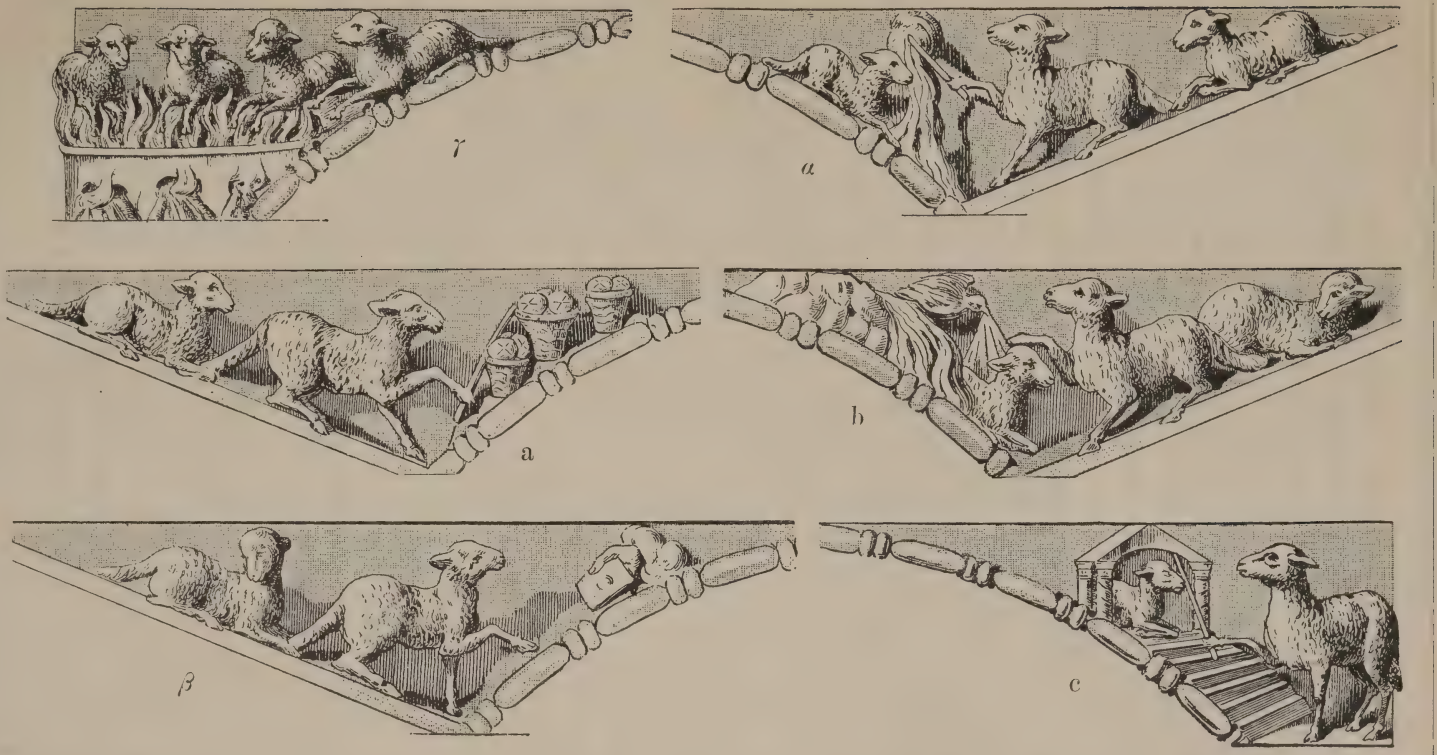


Bild 15. Scenen mit Lämmern vom Sarkophag des Iunius Bassus.

Lamme, während oben eine Taube erscheint. In der Ecke zur Linken (in c) erhebt das Lamm seinen Stab gegen ein Lamm, welches in einem Grabdenkmale steht. Hier ist also die Auferweckung des Lazarus dargestellt. In der ersten Scene, worin das Lamm die Stelle des Moses vertritt, erhebt es mit seinem Fusse den Wunderstab, um Wasser aus dem Felsen zu schlagen (α), in der andern erhält es das Gesetz (β). In der sechsten Scene (γ) versinnbilden mehrere Lämmer die Jünglinge im Feuerofen Babylons. P. Grisar sieht in diesen sieben Scenen die Heilsgeschichte des Iunius Bassus, der unmittelbar vor seinem Tode in die Kirche und in den Genuss des Heiles eingeführt wurde. Demnach würden die Scenen b (Christi Taufe) und a (die Brodvermehrung) daran erinnern, dass Bassus die heilige Taufe und die heilige Communion empfing; die Scene γ (die Jünglinge im Feuerofen) würde andeuten, Bassus habe sich verpflichtet zum standhaften Muthe im Bekenntniss des Glaubens; die Bilder α (Moses am Quell) und β (Moses erhält das Gesetz) würden an die Gnaden der Heiligung und Erleuchtung erinnern. Letztere wäre auch ein Hinweis auf die „traditio legis christianae", die Ueberreichung des Symbolums an die Katechumenen; die Auferweckung des Lazarus (c) würde den zukünftigen Lohn des Neugetauften anzeigen.

Die Symbolik, welche in diesen sechs in die Zwickel gestellten Scenen begonnen ist, wird fortgesetzt auf den vier Säulen neben den mittlern Scenen (I und III). Auf ihnen erscheinen nämlich geflügelte, unbekleidete Genien. Dieselben steigen in Weinreben auf und ab, sammeln Trauben und erinnern an die heiligste Eucharistie. Wie die Schauseite hat auch jede Schmalseite zwei Reihen. Die Basreliefs auf der rechten Schmalseite zeigen oben zehn (4 + 6) Putten, welche in fröhlichem Spiele Trauben pflücken, zur Kelter fahren und auspressen. Auf der andern Schmalseite sinnbilden neun (3 + 6) Genien die Jahreszeiten und Monate. Sie sind echte Kinder der antiken Kunst und hier anstandslos in ein christliches Werk aufgenommen.

Alles ist bei diesem Sarkophag mit künstlerischem Tact abgewogen. Wie gefällig wechseln in der Schauseite die architektonischen Theile! Unten schieben sich zwei Giebel zwischen drei in Vogelköpfen endende Muschelgewölbe, oben über den Säulen ziehen reiche Verkröpfungen über den fein gegliederten Architrav hin. In den meisten Scenen erscheinen drei Köpfe, der Raum ist stets sehr geschickt gefüllt. Die Scenen stehen im schönsten Gleichgewicht zu einander. Es entsprechen sich oben links (heraldisch

genommen) und unten rechts die *sitzenden* Personen, welche *nach innen* gewandt sind, ebenso wie die *stehenden* Gestalten der Scenen oben rechts und unten links, welche nach aussen hinschauen. Viel hat der Künstler mit wenig angedeutet. Wie kurz sagt er, dass Abraham seinen Sohn tödten und auf dem Altar opfern will, dass aber Gott ihm befiehlt, sein Schwert zurückzuziehen und einen Widder als Lösepreis einzusetzen! Job sitzt auf dem Düngerhaufen. Eine Person reicht ihm das Brod mittelst einer Stange, weil sie Ansteckung fürchtet, eine andere aber hält wegen des übeln Geruches der Wunden ein Tuch vor die Nase. Bei Adam und Eva finden wir das Aehrenbündel und das Lamm. Der Scene, worin Christus vor dem Richter steht, sind zwei Abtheilungen gewidmet, weil durch sie nachdrücklich gezeigt werden soll, dass der Vertreter der Römer ihn für schuldlos erklärte. In der Hauptscene, welcher die Mitte der obern Reihe eingeräumt ist, thront Christus zwischen den Apostelfürsten. Seine Füsse setzt er auf ein vom Winde geschwelltes Tuch, einem Bilde des Firmamentes, welches von der Personification des Himmels gehalten wird.

Man fügte nun aber im 4. Jahrhundert nicht nur neue Scenen zu den alten hinzu, sondern *änderte auch jene alten,* indem man sie aus der verklärten und idealisirten Sphäre der Allegorien und Symbole in die naturalistische und gemeinverständlichere herabzog. Beispielsweise erscheint *der gute Hirt* (Titelbild) in den ältesten Sarkophagen noch jugendlich; bald wird er bärtig, liebkost seine Schafe und ist von ihnen und zugleich von den Aposteln umgeben [1]. Doch tritt sein Bild mehr und mehr zurück; ja es ward in den spätern Cyklus der grössern und reichern Sarkophage auffallenderweise nicht aufgenommen. An seiner Stelle finden wir mehr und mehr die Gestalt Christi, welche jugendlich oder bärtig auf dem mystischen Berge steht, von zwei, vier, sechs oder von allen zwölf Aposteln umgeben. Er bevollmächtigt seine Jünger, in alle Welt zu gehen, während ein Mann und ein Weib, auf den Boden hingestreckt, seine Füsse halten (Matth. 28, 9). In der Scene der Brodvermehrung genügen den Bildhauern jene sieben Körbe nicht mehr, die ehedem vor dem Heiland standen, um in einfachster Weise an den evangelischen Bericht zu erinnern. Sie suchen den geschichtlichen Vorgang plastischer zu schildern, indem sie je einen Apostel mit Broden oder Fischen zur Rechten und Linken des Herrn stellen, der dann segnend seine Hände auf die zu vermehrenden Speisen legt.

[1] *Garrucci* tav. 302. 304.

Bild 16. Heilung zweier Blinden (Sarkophagrelief).

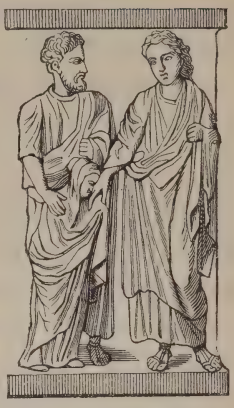


Bild 17. Die Kananäerin (Sarkophagrelief).

Bei der Erweckung des Lazarus tritt Maria (Magdalena) in die Scene ein, beim Quellwunder das Volk; zu Daniel kommen Habakuk und der König, zu Job sein Weib und die Freunde. Bei Abrahams Opfer werden der Widder, die Hand Gottes und der Altar eingehender behandelt. So oft der Herr als Wunderthäter auftritt, folgt wenigstens ein Apostel in ehrfurchtsvoller Haltung, um als Zeuge zu dienen und die Würde des Meisters zu betonen (Bild 16—18). Die Heilung des Blindgebornen wird sogar auf einem Sarkophag (*Garrucci* tav. 314, 5) in zwei Scenen vorgeführt, wie auf dem Sarkophag des Bassus der Händewaschung des Pilatus zwei Felder eingeräumt sind. Zu einem Lieblingsthema erheben die Sarkophagarbeiter die Anbetung der Könige, die sie oft mit der neu aufgenommenen, in epischer Breite vorgeführten Scene der Geburt Christi vereinen [1].

Man erkennt aus allem, dass ein entscheidender Schritt zum Geschichtsbilde, zur *Illustration der Bibel,* gemacht wird. Trotzdem werden auch jetzt noch die Scenen aus dem Alten und Neuen Bunde vermischt. Eine klare Scheidung zwischen Typen und Antitypen, eine ausreichende Betonung des Literalsinnes fehlt noch. Eigentliche historische Cyklen bereiten sich aber klar vor. Ja wenn die Künstler oder deren Auftraggeber die Ereignisse aus den Büchern Moses', aus der Geschichte des Job und Daniel, die Wunder Christi und die Scenen aus dessen Leiden,

Bild 18. Die blutflüssige Frau (Sarkophagrelief).

[1] *Liell* (Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin) zählt (Nr. 19—31) 13 Gemälde und (Nr. 32—82) 49 Sculpturen mit Darstellungen der heiligen drei Könige auf, von denen 12 Gemälde und 31 Sarkophagreliefs römisch sind. Erstere setzt er S. XIX ins 2. bis 5., letztere ins 4. und 5. Jahrhundert.

welche sie vorzugsweise schildern, chronologisch zusammengestellt hätten, wären fast dieselben Cyklen dagewesen, welche später so weite Verbreitung fanden. Aber man war nun einmal zu sehr befangen in der Richtung, welche mit einer Anzahl bestimmt abgegrenzter und zeichnerisch fixirter Gruppen arbeitete. Darum begnügte man sich, eine Auswahl beliebter, wegen der symbolischen Beziehungen seit langer Zeit eingebürgerter Darstellungen mit neuen Compositionen verschiedenartig zu vereinen und nebeneinanderzustellen, wie man die Buchstaben des Alphabets zu Wortbildungen verwerthet. Das ist um so auffallender, weil bereits die Kirchenväter des 4. Jahrhunderts zur exegetischen und homiletischen Erklärung ganzer Bücher gekommen waren. Begreiflich bleibt indessen das Festhalten an dem im Beginne des 2. Jahrhunderts in den Katakomben eingeführten System, also die Beziehung vieler Scenen zum Tode und zu der mit ihm zusammenhängenden Hoffnung auf ein neues und besseres Leben, sowie zur Eucharistie, dem Krystallisationspunkte des christlichen Lebens. Letztere blieb auch in den Katakomben wichtig, weil das heiligste Opfer an oder über Gräbern so oft für die Verstorbenen dargebracht wurde. Die Scenen aus dem Leben Petri und manche andere Bilder stehen dagegen zum Begräbnisswesen, zu den Sarkophagen und zu den Gedanken, welche am Grabe Trost spenden, in sehr loser Beziehung. Sie lassen sich dort nur durch eigenthümliche, historisch gewordene Verhältnisse erklären. Es war geistreich, eine ganze Sarkophagwand mit der Schilderung des Durchgangs durch das Rothe Meer zu zieren (Bild 19); denn wie schön passt er als Gleichniss zum Tode des frommen Christen! Aber der Heiland,

Bild 19. Sarkophag mit Darstellung des Durchgangs durch das Rothe Meer.

Bild 20. Sarkophag.

welcher auf dem Berge stehend seine Apostel aussendet oder zwischen ihnen thront, hat doch auf einem Sarge keine rechte Stelle. In der Apsis einer Basilika war diese grossartige Scene von gewaltigem Eindruck. In der Mitte eines Sarkophags auf den kürzesten Ausdruck gebracht, erinnert sie freilich an den Glauben und dessen Verheissungen, hatte aber doch kaum einen unmittelbaren Werth für die am Sarge Betenden und Trauernden.

In der *Anordnung* der besprochenen Scenen zeigt sich ein Streben nach decorativer Wirkung. Da die Sarkophage sowohl in den Katakomben als in den Vorhallen und Grabkirchen meist vor eine Wand gestellt wurden, konnte man nur die Vorderseite, die Seitentheile und den schweren Deckel mit Bildwerk zieren. Die Vorderseite war die eigentliche Schauseite; auf sie wurde das Hauptgewicht gelegt. Weil man aber anfangs mehr durch die Zahl der Scenen als durch ihre künstlerische Ausarbeitung zu wirken suchte,

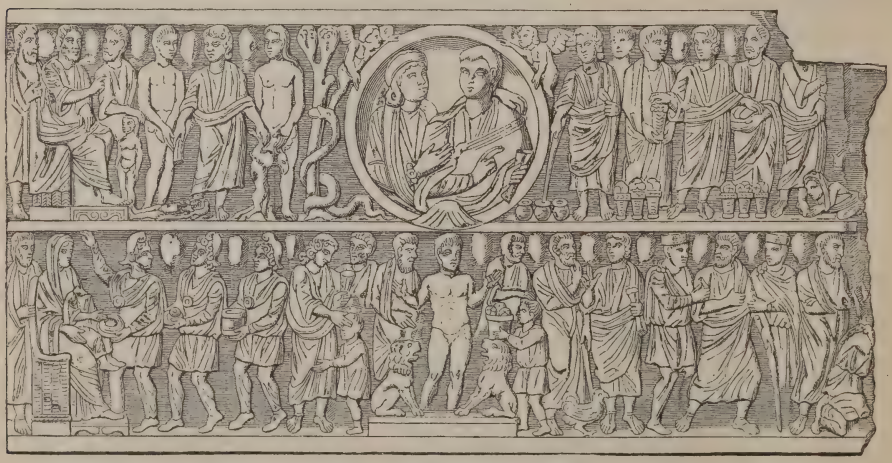


Bild 21. Sarkophag aus St. Paul, jetzt im Lateranmuseum, vor der Restauration.

stellte man die Scenen immer näher aneinander. Infolgedessen entstand ein solches Gedränge, dass es schwer ward, zu unterscheiden, wo die eine Gruppe ende, die andere beginne (Bild 20).

Um noch mehr Scenen anbringen zu können, theilte man die Front in zwei Streifen, einen obern und einen untern. Einen Ruhepunkt erhielt das Auge dadurch, dass in die Mitte eine bedeutendere Scene oder das Bild der Beigesetzten eingefügt wurde (Bild 21—22). Aber nun zeigte sich erst recht, wie die vielen Scenen sich vermengten. Man trennte sie demnach durch Bäume oder Säulen.

Bild 22. Sarkophag aus St. Paul, jetzt im Lateranmuseum, nach der Restauration.

Das führte zu schönen Erfolgen. Die Figuren wie die Scenen gewannen an Gewicht und erhielten einen würdigen Rahmen (Bild 23).

Die Bildhauer suchten nun die für eine decorative Ausstattung geschaffenen Säulen und Bogen, Architrave und Giebel des reichsten römischen Stiles in ausreichender Weise zu verwenden und haben durch sie die reizendsten und prächtigsten Wirkungen erzielt. Vielleicht gehören ihre architektonisch gegliederten Sarkophage zum Schönsten, was die Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts hervorbrachte.

Der fein gebildete Sinn der bessern Künstler stiess sich trotzdem an dieser Vermengung von Architektur und Plastik. Er suchte dem Uebermass der zusammengedrängten Gruppen auf einem an und für sich richtigern Wege zu entgehen, verminderte die Zahl der

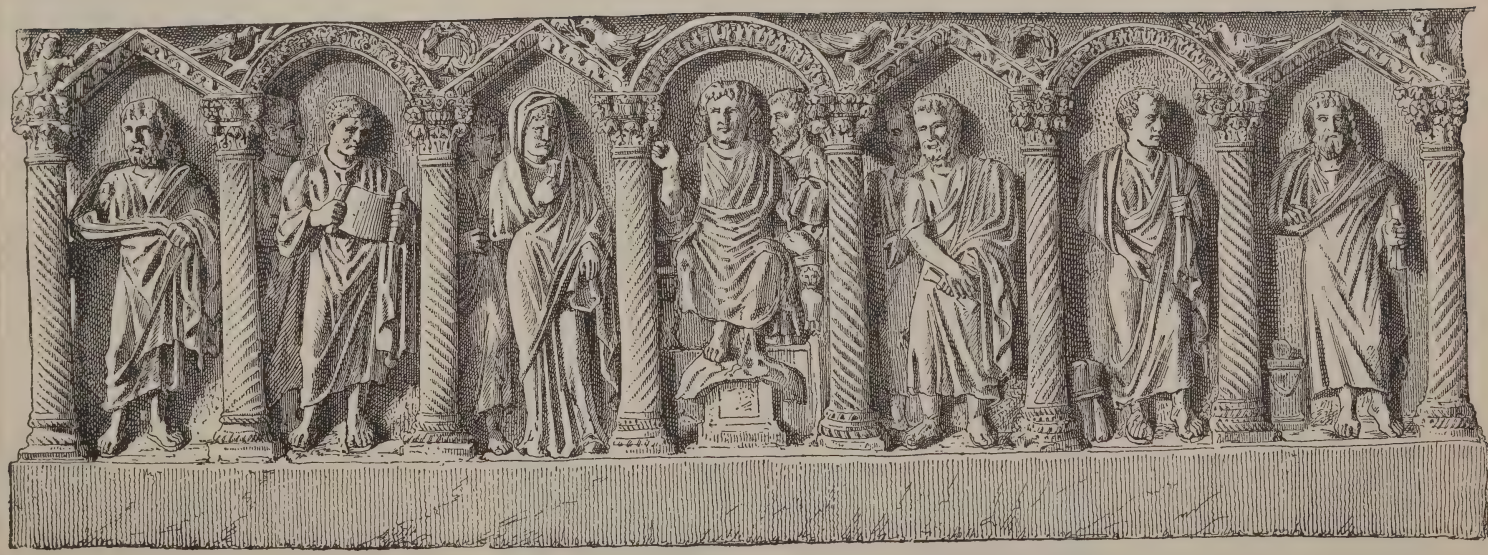


Bild 23. Sarkophag in Perugia.

Bild 24. Schmalseite eines Sarkophages mit der Vorhersage der Verläugnung Petri.

Vorwürfe und suchte die gebliebenen Scenen bedeutender zu gestalten. So kam man dazu, wiederum an jene antiken Sarkophage anzuknüpfen, worauf nur ein Gegenstand breit und gross, lebendig und doch ruhig geschildert war. Im Verfolge dieser neuen, künstlerisch richtigern Versuche gelang es, den Zug durch das Rothe Meer sowie die Schar der um den Meister gesammelten Apostel auf mehreren Sarkophagen in so vortrefflicher Art zu geben[1], dass hier ein neuer Anlauf zur Entwicklung der christlichen Plastik gewonnen ward. Leider erlahmte die Kraft in der folgenden Verwirrung aller Verhältnisse. Traurig standen die besten Kräfte ohne entsprechende Aufträge zwischen den Ruinen.

Nicht selten finden wir bei Sarkophagen, deren Vorderwand mit eng zusammengedrängten Scenen gefüllt ist, auf den Schmalseiten einen ganz andern Stil. Dort erfreut uns eine ruhige, breite, plastische Zusammenstellung der Figuren, eine schöne Bildung der Gruppe und eine sorgsame Behandlung der Hintergründe. Das anziehendste Beispiel bietet ein Steinsarg des Lateran. Eine seiner schmalen Wände schildert nur die Vorhersage der Verläugnung Petri (Bild 24), die andere ist vielleicht eine Copie der Paneas-

[1] *Garrucci* tav. 308 sg. 326 sg.

Gruppe, d. h. jener Gruppe, welche das vom Blutflusse geheilte Weib in Paneas (Cäsarea Philippi) errichtete und worin sie vor dem Herrn kniend dargestellt war (Bild 41).

Die Technik der altchristlichen Sarkophage umfasst alle Stufen, angefangen bei der eingeritzten Zeichnung bis zu einer Bildnerei, deren Figuren beginnen, sich vom Grunde zu lösen (Basrelief), ja sogar rundum frei stehen (Hautrelief) und nur durch die nothwendigsten Stege Verbindung mit dem Kern und somit Festigkeit behalten. Viele Steinsärge sind in fabrikmässigem Betriebe mit dem *Bohrer* fertig gestellt worden. Die Bohrlöcher sind bei den geringwerthigern ganz unverändert stehen geblieben, besonders in den Pupillen und in den Winkeln der Augen oder des Mundes, in den Nasenlöchern, neben der Nase, in den Haaren, endlich zwischen den Wurzeln der Finger und Zehen. Durch den Bohrer wurde bei diesen Sculpturen Anfang und Ende kurzer Falten ausgehoben, dann der Raum zwischen diesen Löchern ausgemeisselt. War die Falte länger, so wurden im Abstande der Breite eines Fingers Bohrlöcher gemacht und die zwischen den Löchern stehen gebliebenen Flächen des Steines ausgebrochen. Wollte der Arbeiter sein Werk vervollkommnen, so erweiterte er die obern Theile seiner Bohrlöcher, bildete sie trichterförmig und rundete auch die Ränder der zwischen den Löchern gegrabenen Falte ab. Dadurch läuft die Tiefe der Falten leise aus und geht sie vermittelt über zu den höhern Stellen. Mittelst des Bohrers sind fernerhin die Blätter, das Vliess der Schafe und mancherlei andere Dinge herausgearbeitet. Alles weist auf einen Massenbetrieb hin. Muss dieses nicht abhalten, bei solchen Sarkophagen tiefere Ideen zu suchen, wodurch die einzelnen Scenen verbunden werden sollen?

Andere Sarkophage verrathen eine *Künstlerhand*. Sie sind weit sorgfältiger behandelt. Wenn der Bohrer bei ihrer Bearbeitung benutzt ward, sind seine Spuren verwischt worden. Leider sind manche Arbeiten dieser Klasse durch Restaurationen stark verändert und modernisirt worden. Man muss überall da, wo feinere Gestalten und bessere Köpfe sich zeigen, mit der grössten Behutsamkeit zusehen, um nicht getäuscht zu werden und den Alten eine Sorgfalt bei der Ausführung zuzuschreiben, die sie nicht anwandten, und die ihr durch die Zeit verstümmeltes kräftiges und anspruchsloses Werk sich von einem „Restaurateur“ hat aufdringen lassen.

Die vollständig fertig gestellten altchristlichen Sarkophage waren, wenn nicht immer, wenigstens meistens *bemalt*. Freilich ist bei vielen nicht einmal die Ausarbeitung aus dem Rohen voll-

endet. Einzelne ihrer Theile sind nur skizzirt, andere nur halb fertig, wenige vollendet. Dass bei solchen Werken, in die man die Leichen barg, bevor der Bildhauer die letzte Hand angelegt hatte, keine Malerei hinzukam, ist klar. Die ganz fertigen Steinsärge haben nicht zum geringsten Theil durch die Restauration ihre letzten, mehr als tausendjährigen Farbspuren leider verloren. Wo die Bemalung sich erhielt, ist das Gold oft schwarz geworden. Doch lassen die verschiedenartigen Reste noch das System der Bemalung mit Sicherheit erkennen.

Bei der Polychromie verwandte man meist Gold, Roth (Mennig, Rothbraun, Rothgelb oder Purpurroth) und Blau (Blau oder Blaugrün). Doch deckt die Farbe selten die Flächen. Sie ist meist strichweise aufgetragen und will die Zeichnung heben. Die Wimpern und Brauen der Augen wurden durch rothe Striche hervorgehoben, die Augensterne schwarz, die höchsten Stellen der Gewänder durch goldene Striche hell und licht gemacht, die tiefern durch Farben gleichsam schattirt[1]. Ausnahmsweise gut sind die Farbspuren erhalten und von jedem Besucher zu erkennen am Sarkophag Nr. 150 des Lateranmuseums. Der Maler hat die Hebungen und Senkungen des Bodens durch rothe und blaugrüne Linien betont. Auf einen hinter der Orante hängenden Vorhang (Parapetasma) und in ihr Kleid setzte er zwischen goldenen Strichen breite blaugrüne Streifen. Ihre Armbänder hat er vergoldet, viele Contouren und Umrisslinien mit Minium ausgefüllt, die Tasche eines Hirten aber gemustert. Bei andern Sculpturen desselben Museums ist man so weit gegangen, die Figuren, das Schiff und das Ungeheuer des Jonas, die Arche und anderes mit einem „breiten, deckenden Auftrage“ zu überziehen.

Die Polychromie der mittelalterlichen Statuen und Basreliefs war also, wie übrigens heute allgemein zugegeben wird, keine Neuerung, sondern ein aus der Antike entlehntes Mittel, die Wirkung des Kunstwerkes zu vermehren.

Will man versuchen, *die verschiedenen Schulen* oder besser die Werkstätten und Meister zu bestimmen, denen Rom seine Sarkophage verdankt, so wird man sich an Fickers schöne Arbeit über die Sarkophage des Lateranmuseums anschliessen müssen, die bahnbrechende Ergebnisse bietet.

---

[1] Vgl. *Ficker*, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans (Leipzig, Seemann, 1890) S. 91 f. und S. 199: „Farbspuren“. *Swoboda*, Zur Frage der Marmor-Polychromirung (Römische Quartalschrift I, 100 f. und III, 134 f.). Bullettino di archeologia cristiana IV, anno primo (1882) p. 103 sg.

a) Als früheste Schöpfung der schon frei entwickelten christlichen Plastik ist ein im 4. Jahrhundert entstandener, aus dem *Vatican* stammender Sarkophag [1] anzusehen.

b) Der Bildhauer, welcher den oben beschriebenen Sarkophag des Bassus anfertigte, lieferte wohl auch fünf im Lateranmuseum aufgestellte Sarkophage, bei denen der Bohrer spärlich verwendet ist und die der Mitte des 4. Jahrhunderts angehören. Vier derselben (Nr. 8, 152, 171, 174) [2] stammen aus dem *Vatican* und aus seinem Cömeterium, einer aus St. Paul (Nr. 164) [3]. Der zuerst genannte (Nr. 8) ist eigenthümlich durch seine sehr flachen Reliefs.

c) Einer Werkstätte, welche besonders für die *Katakombe des hl. Callistus* thätig war, entstammten die Nummern 116, 135, 146, 148, 161 und 193 des Lateranmuseums [4].

d) Zwischen die vaticanische (a und b) und die callistinische (c) Gruppe stellt *Ficker* drei um die Wende des 4. Jahrhunderts entstandene Sarkophage des Lateranmuseums (Nr. 104, 151 und 184) [5]. Sie sind ohne Bohrer gearbeitet; ihre Figuren sind nicht ganz vom Grunde gelöst. Nahe stehen ihnen die Nummern 162, 173 und 180 [6].

e) Zunehmender Pleonasmus zeigt sich in einer mit dem Cömeterium des hl. Callistus zusammenhängenden Gruppe, die aber technisch der vaticanischen Gruppe näher steht. Zu ihr gehören die Nummern 55, 175, 178, 189 und 212 des lateranensischen Museums [7].

In der folgenden Tabelle (S. 30) ist versucht, in übersichtlicher Zusammenstellung zu zeigen, wie die einzelnen Scenen auf einer Anzahl der in a—e besprochenen Sarkophage vertheilt sind. Alle Sarkophage einzuführen in die Liste, verbot der Raum und die Uebersichtlichkeit. Zu den in a—e erwähnten Denkmälern sind aber einige andere hervorragende hinzugekommen, besonders folgende:

---

[1] Lateranmuseum Nr. 119. *Garrucci* tav. 307, 1.

[2] *Garrucci* tav. 314, 5; 320, 1 und 314, 1; 350, 1; 323, 4—6.

[3] *Garrucci* tav. 350, 2.

[4] *Garrucci* tav. 376, 4 aus dem Cömeterium der Domitilla; tav. 318, 1—3 aus dem Cömeterium des hl. Callistus; tav. 313, 2 aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts; tav. 380, 4 ohne den Deckel, der wohl nicht zum Sarkophag gehört, aus dem Cömeterium des hl. Callistus; tav. 382, 2—4 ohne den Deckel; tav. 372, 3—5 aus dem Cömeterium der Lucina.

[5] *Garrucci* tav. 365, 2 aus St. Paul und aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts; tav. 335, 3 aus dem Ende des 4. Jahrhunderts; tav. 364, 2 aus der Wende des 4. Jahrhunderts.

[6] *Garrucci* tav. 348, 1, gefunden bei S. Constanza, aus der Wende des 4. Jahrhunderts; tav. 315, 1 aus dem Ende des 4. Jahrhunderts; tav. 372, 2 aus dem Cömeterium der hl. Agnes und aus der Wende des 4. Jahrhunderts.

[7] *Garrucci* tav. 358, 3 aus dem Cömeterium der Lucina bei St. Paul und aus dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts; tav. 367, 1 aus dem 5. Jahrhundert; tav. 367, 3, nahe bei St. Sebastian gefunden, in S. Callisto; tav. 367, 2 bei St. Sebastian gefunden; tav. 358, 1 Kindersarkophag aus dem Vatican.

Colonne 1. Sarkophag der Basilika der Eudoxia, S. Pietro in Vincoli. *Garrucci* tav. 313, 3.
„ 2. Aus dem vaticanischen Cömeterium. *Garrucci* tav. 334, 1.
„ 3. *Garrucci* tav. 310, 1.
„ 8. Aus dem Vatican. *Garrucci* tav. 379, 4.
„ 9. Aus dem 4. Jahrhundert. *Garrucci* tav. 376, 2.
„ 21. Aus dem Vatican. *Garrucci* tav. 377, 1.
„ 22. Aus dem vaticanischen Cömeterium. *Garrucci* tav. 370, 1.

Colonne 1—13, 22—23 umfassen *einreihige* Sarkophage,
„ 14—25, 24—25 bezeichnen *zweireihige*,
„ 22—25 Sarkophage, deren Scenen durch Bäume oder Säulen voneinander getrennt sind.

Die Colonnen, welche ähnliche Scenen enthalten, sind nach Möglichkeit einander nahe gebracht worden. In der vorletzten Reihe beziehen sich a—e auf die eben genannten Gruppen ähnlicher Werke.

Hinsichtlich der einzelnen Scenen, die in der ersten Colonne genannt sind, bezeichnet in den folgenden Colonnen ein Stern, dass sie sich in der Mitte des Sarkophags, an der Ehrenstelle, finden. *Runde* Klammern deuten an, dass die Scene auf einer der Schmalseiten, *eckige*, dass sie auf dem Deckel steht.

Adam und Eva sind 15mal dargestellt: 1mal (in Colonne 15) sehen wir ihre Erschaffung, 4mal (in der ersten Zeile), wie Gott ihnen Aehren und ein Lamm reicht, 10mal (in der zweiten Zeile), wie sie am Baume stehen.

In der dritten Zeile bezieht sich K auf *Kain und Abel*, N auf *Noe*, in der achten R auf den Durchgang durch das *Rothe Meer;* ebendaselbst zeigt G an, dass *Moses* das Gesetz erhält; L, dass er dasselbe vorliest; S, dass er seine Schuhe am Dornbusch auszieht.

Bei *Daniel*, welcher zwischen den Löwen steht, erscheint Habakuk in den Sarkophagen der 11. und 15.—19. Zeile. In der 22. reicht Daniel dem Drachen den vergifteten Kuchen K.

Des *Elias* Himmelfahrt ist durch H, die Vision der Gebeine bei *Ezechiel* durch G bezeichnet.

In der Zeile, worin das Vorkommen der *Blutflüssigen* angezeigt wird, ist durch G die *Kananäerin*, durch S die *Samariterin* am Brunnen bezeichnet.

Christus ist in den auf unsern Sarkophagen vorkommenden Scenen der Verherrlichung nur von zwei Jüngern begleitet, auf andern von einer grössern Zahl.

In der drittletzten Zeile bezeichnet S die Uebergabe der Schlüssel an den *hl. Petrus*, Pe Petrus, PP beide Apostelfürsten.

In der letzten Zeile zeigt 2 an, dass zwei Personen im Sarkophag beigesetzt waren und auf ihm dargestellt sind.

Auffallenderweise fehlen auf allen hier in Betracht gezogenen Sarkophagen: die Geburt Christi, die Fusswaschung, Gefangennehmung, Dornenkrönung und Kreuztragung, und jene Scene der Verherrlichung des Kreuzes, worin zwei Soldaten unten an dessen Stamm sitzen. Jonas, die drei Jünglinge im Feuerofen und die drei Weisen erscheinen verhältnissmässig selten.

Am häufigsten sind *Adam und Eva* dargestellt, *Moses* und Daniel, dann die Wunder Christi und die Verläugnung Petri. Das alles beweist, dass der in den alten Katakombenmalereien vorherrschende Gedanke der Auferstehung und Erlösung aus den Trübsalen dieses Lebens stark zurücktritt.

Uebersicht der auf altchristlichen Sarkophagen zu Rom dargestellten Scenen.

Dargestellte Scenen.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Adam und Eva	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	●●	—	—	●	●	—	—	—	—	—	—
Adam und Eva am Baume	—	—	●	●	—	—	●	—	—	—	●	—	(●)	—	●	—	—	—	—	●	●	—	(●)	●	—
Kain und Abel; Noe	—	—	—	—	—	—	K	—	—	—	(N)	—	—	—	—	—	—	—	—	N	N	—	—	—	—
Abrahams Opfer	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	●	—	●	●	●	●	—	●	—	●	●	—
Job	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—
Moses am Quell	—	—	—	—	●	—	—	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	—	●	—	—
Moses bedrängt	—	—	—	—	●	—	—	—	●	●	●	●	●	—	●	●	●	●	●	●	?	—	—	—	●
Moses	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	G	—	GL	GL	S	G	R	—	—	G	—	●
Daniel	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(●)	—	—	●	★	●	★	●	★	●	—	K	—	●	—
Die Jünglinge im Feuerofen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(●)	—	(●)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(●●)	—	★
Jonas	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	★	—	—	★	—	[●]	—	—
Elias; Ezechiel	—	—	—	—	—	G	(H)	—	—	G	G	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Die drei Weisen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	★	●	—	—	—	—
Der Gichtbrüchige	—	—	—	●	●	●	●	●	●	—	●	—	—	●	—	—	●	—	●	—	—	—	—	—	—
Die Blutflüssige u. a.	S	SC	—	—	—	—	—	—	●	—	—	●	—	—	—	—	●	●	●	—	—	●	●	—	—
Heilung von Blinden	—	—	—	●	●	●	●	●	●	●	●	—	●	●	●	●	●●	●	●	—	—	●	●	—	—
Erweckung des Lazarus	●	—	—	●	—	●	●	●	—	—	—	●	●	●	●	●	●	●	—	—	●	—	—	—	●
Der Jüngling von Naim	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	●	—	—	●	—	—	—
Wunder zu Kanaan	—	—	●	—	●	●	●	●	●	—	●	●	●	●	●	—	●	●	●	—	—	●	●	—	—
Brodvermehrung	●	●	●	●	●	—	(●)	●	—	●	—	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	—	—	—
Einzug in Jerusalem	—	—	—	—	—	●	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	●	●	—	—	—	★	—
Verläugnung Petri	●	●	●	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	●	●	●	●	●	●	●	—	—	★	—	—
Pilatus	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	●	—
Christus verherrlicht	—	★	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	★	—
Petrus und Paulus	S	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Pe?	—	—	PP	—
Oranten	—	—	—	—	—	—	★	★	★	★	—	★	★	●	—	—	—	—	—	—	★	★	—	—	—
Büsten der Beigesetzten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2★	2★	2★	2★	2★	2★	★	—	—	—	—	—
Nummer des Lateranmuseums:				146	173	186	193		160	180	135	148	161	184	104	55	175	178	189	22		179	152		119
				c	d		c			d	c			d		e						b		a
				Einreihige Sarkophage.										Zweireihige Sarkophage.											

Kraus hat aus 55 Sarkophagen des Lateranmuseums und 48 bei *Bosio* abgebildeten Särgen eine sehr lehrreiche Zusammenstellung gemacht[1]. Nach ihr finden sich Bilder des

Jonas	im	Lateran	23,	bei	*Bosio*	11.
Moses am Felsen	„	„	21,	„	„	16.
Die Brodvermehrung	„	„	20,	„	„	14.
Die Gefangennehmung Petri	„	„	20,	„	„	14.
Die Heilung des Blinden	„	„	19,	„	„	11.
Die Auferweckung des Lazarus	„	„	16,	„	„	14.
Das Wunder von Kana	„	„	16,	„	„	8.
Der Sündenfall	„	„	14,	„	„	10.
Die Verläugnung Petri	„	„	14,	„	„	8.
Daniel in der Löwengrube	„	„	14,	„	„	7.
Die Heilung des Gichtbrüchigen	„	„	12,	„	„	7.
Die Opferung Isaaks	„	„	11,	„	„	9.
Die Anbetung der Weisen	„	„	11,	„	„	8.
Die Erschaffung der Eva	„	„	11,	„	„	2.
Die Heilung der Blutflüssigen	„	„	8,	„	„	9.
Christi Einzug in Jerusalem	„	„	6,	„	„	8.
Der gute Hirte	„	„	6,	„	„	9.
Noe in der Arche	„	„	5,	„	„	6.
Christus vor Pilatus	„	„	5,	„	„	6.
Christus als Gesetzgeber	„	„	4,	„	„	6.
Die drei Jünglinge im Feuerofen	„	„	4,	„	„	3.
Des Elias Himmelfahrt	„	„	2,	„	„	3.
Moses, seine Schuhe ausziehend	„	„	2,	„	„	2.
Christi Geburt	„	„	1,	„	„	4.
Christi Dornenkrönung	„	„	1,	„	„	1.

Die *Sarkophage von Ravenna* (Bild 25) unterscheiden sich in mancherlei von den römischen. Die christliche Kunst entwickelte sich dort erst im 5. Jahrhundert plötzlich zu einer überraschenden Blüthe, weil der Kaiserhof des Abendlandes mit seinem reichen Gefolge in der festen Stadt am Meere eine Zuflucht suchte. Die Künstler waren nicht wie in Rom gebunden durch eine lange Gewohnheit und Ueberlieferung, welche nach Art der Mode sie und ihre Auftraggeber beherrschte. Wohl knüpften sie an die römischen Denkmäler der Zeit um das Jahr 400 an, aber sie modelten dieselben in künstlerischer Freiheit um. So begannen sie einen Entwicklungsgang, der andere Bahnen einschlug. Ihre römischen Collegen in der alten, dem Niedergange geweihten, immer mehr von den Reichsten und Vornehmsten verlassenen Stadt waren froh, im ganzen und grossen auf den alten Wegen zu bleiben. In conservativer Art schlossen sie sich an all das Grosse und Gute an, das

[1] Roma Sotterranea S. 326.

Bild 25. **Mariä Verkündigung. Sarkophagrelief in Ravenna.** (Nach Liell.)

ihnen täglich vor Augen trat. In Ravenna, wo nun Macht und Geld zusammenflossen, konnten die Meister sich in lebhafter und lohnender Concurrenz versuchen, sich überbieten und immer Besseres leisten. Ein letzter Strahl antiker römischer Grösse verklärt darum Ravennas Denkmäler, also auch seine plastischen Werke.

Die Sarkophage Ravennas zerfallen in zwei grosse Klassen. Die der *ersten* Klasse sind mit menschlichen Figuren belebt, die der *zweiten* nur durch Thiere, Vasen, Laubwerk, Kreuze u. dgl. verziert. Die einen halten sich mehr an die alten römischen Vorbilder, die andern leiten schon über zum Geschmacke der Longobarden und der Barbaren, sind von ihnen bereits beeinflusst. Beide aber verdanken mehr oder weniger den Vorbildern morgenländischer Kunstthätigkeit. Weitaus die meisten Sarkophage der ersten Klasse zeigen uns Christus zwischen den Aposteln[1]. In einigen Fällen

[1] *Garrucci* tav. 332, 2—4; 336, 1—3; 345—349.

stehen nur Petrus und Paulus neben ihm (Bild 26), in andern vier bis sechs Apostel, die übrigen Apostel finden sich dann oft auf den Schmalseiten und auf der Rückwand. Im Anschluss an den 13. Vers des 90. Psalms: „Du wirst wandeln über Natter und Schlange, zertreten Löwe und Drache", setzt der zwischen den Apostelfürsten thronende Heiland einmal seine Füsse auf die Häupter eines Löwen und einer Schlange[1]. Die Apostel wurden in Ravenna so oft und so gerne dargestellt, weil die Stadt sich rühmte, vom Apostelfürsten Petrus den Glauben empfangen zu haben und durch dessen Schüler Apollinaris ins christliche Leben eingeführt worden zu sein. Ueberdies musste in der verhältnissmässig kleinen Stadt die Majestät des dort residirenden Kaisers mehr als zu Rom in die Augen fallen und die Phantasie anregen. Wie nahe lag es dort, den Eindruck, welchen der weltliche Herrscher mit seinem Hofstaate hervorbrachte, zu benutzen, um die Grösse des göttlichen Herrn der Welt zu schildern! Es scheint, dass man in Ravenna früher als in Rom begonnen hat, den kaiserlichen Purpur für Christi Gewänder zu gebrauchen, um den Heiland als „König der Könige" zu charakterisiren. Seine Apostel aber waren ein Hofstaat, der wohl demjenigen an die Seite gesetzt zu werden verdiente, welchen Ravenna

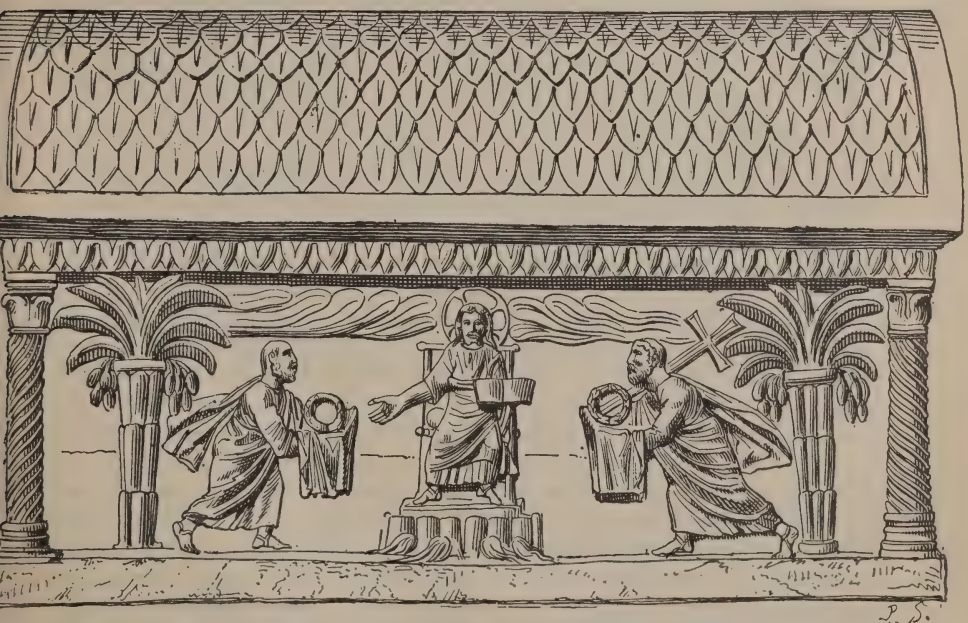


Bild 26. Christus mit Petrus und Paulus. Sarkophag in Ravenna.

[1] *Garrucci* tav. 344, 1.

jetzt beherbergte. Andere Scenen der Sarkophage bieten die Anbetung der Könige, die Verkündigung und die Heimsuchung (oder Verlobung) Mariä, die Erweckung des Lazarus und das Gebet Daniels zwischen den Löwen[1]. Ein sehr alterthümlicher Sarkophag, vielleicht der älteste, schon vor der neuen Blüthenperiode entstandene, stellt den guten Hirten dar, einen Fischer, einen rudernden Eroten und einen Lehrer[2]. Nur einer dieser figurirten Sarkophage[3] ist sicher datirt. Die *griechische* Inschrift seines im Halbkreise gewölbten Deckels meldet, er berge die Leiche des Exarchen Isaak († 643). Wichtig ist er auch darum, weil er zeigt, dass jene beiden Klassen (d. h. die mit menschlichen Figuren oder nur mit Symbolen verzierten Sarkophage) nebeneinander bestanden und zwei gleichzeitig gepflegten Geschmacksrichtungen entsprechen. Die Rückseite des Sarkophags des Isaak zeigt nämlich nur ein Monogramm Christi zwischen zwei Pfauen und zwei Palmbäumen. Wenig später entstand der in S. Apollinare in Classe aufgestellte Sarkophag (Bild 27—28) des Erzbischofs Teodoro († 688).

Auch sein Deckel ist im Querschnitt halbkreisförmig, aber seine Inschrift bleibt lateinisch. Die Schauseite zeigt das Monogramm Christi zwischen zwei Pfauen und zwei Weinstöcken. Oben kehrt dies Monogramm auf der vordern Seite des Deckels dreimal wieder. Alle Einzelheiten sind bei diesem Sarkophag reich und fein, das Blattwerk ist scharf und kantig[4]. Geht man von diesen fest

[1] *Garrucci* tav. 311, 332, 344. [2] *Garrucci* tav. 371, 2—4.

[3] *Garrucci* tav. 311.

[4] *Garrucci* tav. 391, 3; vgl. tav. 345, 1—3 Sarkophag der Kathedrale von Ravenna. Vgl. *Cattaneo,* L'architecture en Italie du VI^e^ au XI^e^ siècle. Traduction par *M. Le Monnier* p. 23 s. 40 s. Der Verfall der Plastik kann aber doch am Ende des 6. Jahrhunderts kaum so gross gewesen sein, wie Cattaneo vorgibt; denn die Mosaiken jener Zeit zeigen, dass man in Ravenna selbst noch im 7. Jahrhundert Zeichner hatte. Man wird also an der alten Ansicht festhalten dürfen, die Sarkophage des Exarchen Isaak und des Erzbischofs Theodor seien Werke aus der Mitte und aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, zumal da Sarkophage damals gewöhnlich für die in ihnen Beigesetzten angefertigt wurden und es eine Ausnahme war, ältere, gebrauchte für vornehme Personen zu verwenden. Cattaneo versetzt beide in frühere Zeit (5. oder 6. Jahrhundert), findet dann zu Ravenna keine erträglichen plastischen Werke des 7. Jahrhunderts und schliesst, man hätte also damals dort alle künstlerische Fähigkeit verloren. Da nicht sicher feststeht, dass man ältere Sarkophage für den Exarchen und den Erzbischof verwandte, und da die Mosaiken von S. Apollinare in Classe zeigen, dass es im 7. Jahrhundert in Ravenna noch Künstler gab, wird man behaupten dürfen, die Stadt müsse neben ungeschickten auch noch bessere Bildhauer besessen haben, es sei also nicht nöthig, anzunehmen, jene mit Inschriften des 7. Jahrhunderts versehenen Sarkophage stammten aus früherer Zeit.

Bild 27. Längsseite vom Sarkophag des Erzbischofs Teodoro von Ravenna.

datirten Sarkophagen aus, so wird es sehr schwer, für die übrigen bestimmte Zeitangaben zu finden. Vor allem wird es unsicher, ob jene beiden, nur mit Lämmern, Vögeln, Palmen, Vasen, Kreuzen und Monogrammen verzierten Sarkophage in dem herrlichen Mausoleum der Galla Placidia († 449) von ihr bestellt wurden oder erst lange nach ihrem Tode dort aufgestellt worden sind[1].

Vielfach hat man die ravennatischen Sarkophage, besonders denjenigen des Teodoro, als Nachahmung byzantinischer bezw. morgenländischer Werke ansehen wollen. Mit Recht bemerkt dagegen Kraus in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ (I, 254): „Die wenigen Ueberreste byzantinischer und orientalisch-christlicher Sculptur reichen um so weniger aus, um die *bestimmte Annahme* eines Abhängigkeits- oder Verwandtschaftsverhältnisses zu begründen, als die ravennatischen Sarkophage auch mannigfache Anklänge an andere provinciale Richtungen (z. B. Gallien) aufzeigen, bei denen ein directer Einfluss von Byzanz oder Syrien ausgeschlossen

[1] *Garrucci* tav. 355, 1—3; 356, 1—3. Vornehm einfach ist auch der Sarkophag tav. 389, 2—3, überladen und mit unverstandenen Architekturformen verziert 336, 4 bis 337, 3; ähnlich, aber wohl älter, ist 390, 2—4. Auf den beiden oben erwähnten Sarkophagen im Mausoleum der Galla ist der runde Strich oben am griechischen *P* im Monogramm bereits in eine Schleife verwandelt, deren unteres Ende sich nach aussen wendet. So nähert sich dieses griechische *P* dem lateinischen R. Nach Garrucci (V, 83 zu tav. 355) stammt diese Form des Buchstabens aus Gallien, wo sie bereits im 4. Jahrhundert auftritt. Das erste *datirte* Monument, worauf es in Ravenna erscheint, ist der oben genannte Sarkophag des 688 verstorbenen Erzbischofs Theodoro.

erscheint. Zudem darf nicht übersehen werden, dass, wenn der Localcharakter in Ravenna von demjenigen Roms vielfach abweicht (ebenso wie der in Iulia Concordia, am Rhein, in Aquitanien, Afrika), andererseits *die Uebereinstimmungen doch noch immer vorwaltend sind,* so dass kein Grund vorliegt, die ravennatische Sculptur nicht als einen *Zweig der christlich-römischen* bezw. abendländischen anzuerkennen." Bei Besprechung der altchristlichen Mosaiken wird auf diese Frage näher einzugehen sein. Aber schon hier sei bemerkt, dass der Cyklus symbolischer Thiere, Pflanzen und Gegenstände, welcher auf die Sarkophage jener zweiten Klasse vertheilt ist, auch in den Mosaiken Ravennas ausgiebig benutzt wird, so dass seine Mosaiken und seine Sculpturen sich gegenseitig ergänzen.

Wie rasch nach dem 7. Jahrhundert der Niedergang sich vollzog, zeigen in S. Apollinare in Classe die Sarkophage dreier Nachfolger des Erzbischofs Teodoro: Felix († 705), Johannes VIII. († 784) und Gratiosus († 788)[1]. Die Zeichnung wird immer schwächer, die Ausführung roher. Zuletzt verzichten die Bildhauer auf jede menschliche oder thierische Gestalt, weil sie dieselbe nicht mehr fertig bekommen. Sie begnügen sich mit grossen, mager gezeichneten Kreuzen. Pomphafte Inschriften mit barbarischen Buchstaben müssen den Mangel künstlerischen Schmuckes ersetzen. Während die ältesten Inschriften schlicht und einfach den Namen des Beigesetzten nannten und nur ihr tiefsinniges „In pace" beifügen, lesen wir hier:

† Hic · tumulus · clausum · servat · corpus · Domin(i) Felicis . s(an)c(t)iss(imi) · ac · ter · beatiss(imi) archiepiscopi.

† Hic · tumulus · clausum · servat · corpus · D(omi)n(i) · Iohannis · S(an)c(t)issimi ac ter · beatiss(imi) · arch(i)ep(iscopi).

† Hic tumulus · clausum · servat corpus · D(omi)n(i) · Gratiosi · s(an)c(t)issimi · ac ter beatissimi · archiepiscopi.

Der Bischof wird nicht nur „heilig" genannt, sondern „dreimal sehr heilig und dreimal sehr selig".

Allmählich verzichteten die Ravennaten auch auf die einfachsten Verzierungen sowie auf Inschriften. Selbst vornehme Herren begnügten sich mit einfachen Steinsärgen ohne Schmuck, wie ehedem die Aermern sie erhalten hatten. So ging es bergab allerorts in ganz Italien. Mit wie wenig man zufrieden war, beweisen die grossen Grabdenkmäler des 13. Jahrhunderts bei den Kirchen des hl. Dominicus und des hl. Franciscus zu Bologna. Obwohl die Särge auf

[1] *Garrucci* tav. 392, 1—3. Für tav. 392, 1 hat vielleicht einer der Sarkophage im Mausoleum der Galla Placidia (tav. 356, 1—3) als Vorbild gedient.

starken Unterbauten oder auf einer grossen Anzahl (bis zu 26) Säulen stehen und von steinernen Baldachinen überschattet werden, entbehren sie doch jeden Schmuckes. Nicht einmal der Versuch, durch Sculpturen den Stein zu beleben, wird gewagt.

Bild 28. Schmalseite vom Sarkophag des Erzbischofs Teodoro von Ravenna.

In Rom war schon mit dem Beginn des 5. Jahrhunderts die Beisetzung in den Katakomben seltener geworden. Man vergrub die Leichen mehr und mehr in die Kirchen, die Vorhallen und die Kirchhöfe. Um das Jahr 450 hörten die Katakomben auf, den Christen Roms als Grabstätten zu dienen. Auch die

Sarkophage wurden seltener; ihre Anfertigung ward zuletzt ganz aufgegeben.

Veranlasst und gefördert ward diese Aenderung durch die immer häufigere Beraubung der Gräber. Ehedem gab man den Verstorbenen Geschmeide, kostbare, oft aus Goldstoff gewebte Kleider und andere Werthsachen mit. Römer und Griechen schützten diese Beigaben, indem sie den Grabesraub als eines der schändlichsten Verbrechen behandelten. Mit der Völkerwanderung schwand die Scheu vor der Störung der Todten. Die goldgierigen Longobarden durchwühlten alle Gräber. So zwangen sie dazu, entweder die Grabstätten zu verbergen oder in die Städte zu verlegen an die geheiligtesten Orte, die durch ihr Ansehen Schutz und Scheu vor Beraubung zu versprechen schienen. Innerhalb der Stadtmauern, in Basiliken, auf Kirchhöfen und in Kreuzgängen war aber der Raum beschränkt. Beides: die Absicht, reichere Grabstätten vor Raub zu schützen, und der Raummangel, führten dazu, die Todten nicht mehr „beizusetzen", sondern mit ihren Sarkophagen zu „begraben". Unten im Boden aber hatte eine Verzierung keinen Zweck. Je weniger reich sculptirte Steinsärge verlangt wurden, desto seltener wurden die Künstler, desto höher stieg der Preis. Der verringerten Zahl der Künstler folgte natürlich ein Sinken der Handwerkstüchtigkeit. Ueberdies nahm der Reichthum bei den gebildeten Kreisen ab. Die Barbaren nahmen alles Gold mit sich, dessen sie habhaft wurden. Somit war man nicht mehr im stande, selbst für die Grabstätten derer, die noch über der Erde bestattet wurden, soviel aufzuwenden als früher. Mit dem Bedarfe schwand die Kunstfertigkeit. Die Gewohnheit, reichere Sarkophage neu anzufertigen, verlor sich.

Trotzdem geriethen die bessern Sarkophage der Vorzeit nicht in Vergessenheit. Durch das ganze Mittelalter wurden sie in allen christlichen Ländern des Abendlandes zu Gräbern hervorragender Männer benutzt. Noch heute sieht man darum in vielen römischen Kirchen altchristliche, selbst heidnische, reich sculptirte Sarkophage, welche später zu Särgen vornehmer Bischöfe oder Herren benutzt wurden, z. B. zu Rom, in Ara Celi und in S. Lorenzo vor den Mauern.

Zu Ravenna ruht in S. Maria in Porto der 1119 verstorbene selige Peter Onesti in einem Sarkophag, auf dessen Wänden man Christus zwischen den Aposteln thronen sieht[1]. In Gallien bewahrte

[1] *Garrucci* tav. 349, 1—3.

man nach mittelalterlichen Ueberlieferungen zu St. Maximin die Gebeine der hl. Magdalena, zu Tarascon diejenigen der hl. Martha, zu Saulieu die Ueberreste des heiligen Martyrers Andoche, zu Mas-d'Aire diejenigen der heiligen Martyrin Quiterie in alten, mit christlichen Sculpturen belebten Steinsärgen. Die im Kampfe gegen die Sarazenen gefallenen Krieger Karls d. Gr. sollen in den Sarkophagen von Arles ihre letzte Ruhestätte gefunden haben. Ihr Anführer, der hl. Guillem, überlebte sie und gründete die Abtei Saint-Guillem-du-Désert, wo auch er in einem altchristlichen Sarkophag begraben wurde. In St. Arnulf zu Metz lagen die Gebeine Ludwigs des Frommen in einem Marmorsarg, dessen Schauseite den Durchzug der Kinder Israels durch das Rothe Meer zeigte. Karl d. Gr. aber soll zu Aachen in dem dort noch heute gezeigten kostbaren Marmorsarkophag beigesetzt gewesen sein, auf dem der Raub der Proserpina ausgemeisselt ist[1].

Zu Rom fanden die Pilger in den Vorhallen von Alt St. Peter eine schöne Auswahl der merkwürdigsten, theilweise antiken Grabdenkmäler. Vorne beim Eingange begegnete ihnen im Hofe zur Linken die Begräbnissstätte der Kaiser des 5. Jahrhunderts und Ottos II. Weiterhin bewunderten sie in der Halle vor der Fassade, wenn sie von rechts nach links gingen, die Monumente der Päpste Benedikt IV. († 903), Johannes IX. († 900), Stephan V. († 817), Stephan VI. († 891), Benedikt III. († 858), Marinus (Martin) II. († 884), Sergius III. († 911), Nikolaus I. († 867), Johannes VIII. († 882), Johannes XIV. († 985), Johannes V. († 686) und Johannes III. († 573). An die Monumente der zuletzt Genannten schloss sich die Sakristei (Secretarium) an, worin ein altes, hochverehrtes Marienbild gezeigt ward. Zwischen den beiden letzten Säulen dieses Ganges war der Ort, wo man Gregor d. Gr. zuerst begraben hatte „neben dem Altare des hl. Aegidius".

In den Seitengängen lagen der englische König der Westsachsen, Ceadwall, welcher 689 auf einer Pilgerreise zu Rom gestorben war, Beda Presbyter, Helpis, die Gemahlin des Boethius, u. a. Alle diese Gräber gehören dem 7. bis 10. Jahrhundert an und bezeichnen die Zeit, worin es hauptsächlich Sitte war, im Vorhofe der Kirchen die letzte Ruhestätte zu suchen. Später fand man sie in der Kirche. Ringsumher waren dort die Wände mit Altären und Grabdenkmälern besetzt. Sogar die Säulenbasen trugen

[1] *Le Blant,* Les sarcophages chrétiens de la Gaule p. XIV.

kurze Inschriften mit den Namen der vor ihnen Begrabenen[1]. Aus diesen Inschriften erhellt, dass man zu Rom früh begann, Verstorbene in den Kirchen beizusetzen. Die von einigen ältern Concilien erlassenen Verbote, in den Kirchen Todte zu beerdigen, betrafen nach de Rossi nur die innerhalb der Städte gelegenen Gotteshäuser, nicht jene, die ausserhalb der Mauern bei und über Martyrergräbern errichtet waren.

An die Südseite des Querschiffes von Alt St. Peter lehnten sich zwei Rundbauten (vgl. Bild 29 u. 30). Sie waren durch einen Gang miteinander, durch eine Vorhalle mit dem Querschiffe der Basilika verbunden. Jeder hatte acht tiefe viereckige Nischen[2]. Bereits Papst Symmachus († 514) verwandelte den ersten in eine „Basilika des hl. Andreas"; den andern weihte Paul I. 757 der hl. Petronilla. Ursprünglich waren sie Grabmäler des kaiserlichen Hauses (Mausolea domus Augustae). Wahrscheinlich standen in jenen viereckigen Nischen ehedem die Sarkophage der Fürsten und Fürstinnen. Nachdem die Barbaren, welche St. Peter so oft plünderten, diese Gräber geöffnet, ausgeraubt und zerstört hatten, entschloss man sich, die Reste der Sarkophage und die Gebeine in die Vorhalle zu bringen, die Mausoleen aber in Kapellen zu verwandeln. In einer Anzahl jener Nischen wurden infolgedessen Altäre aufgestellt. Bedeutende Grabkapellen mit hochwichtigen Sarkophagen waren auch z. B. S. Constanza bei S. Agnese vor den Mauern Roms und das Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna, deren Mosaiken weiter unten eingehend zu beschreiben sein werden.

[1] Z. B.: In VIII (columna) minoris ordinis a (sacello) s. Andreae: „Loc. Macci · VIIII · IN · C". In nona post Lanceam Domini: „MARCTANI". In eadem: „ ☧ Deciano IN ☧ ". *de Rossi,* Inscriptiones II, 200. 412 sq. 418. 432 etc. Roma sotterranea III, 548. Lib. pont. ed. *Duchesne* I, 417. 422.

[2] *de Rossi,* Inscriptiones II, 233, n. 153—174, p. 225.

Zweites Kapitel.

Die altchristliche Basilika.

Das Wort *„Basilika“* bezeichnete ursprünglich irgend etwas Grosses, Fürstliches. Noch im 9. Jahrhundert nannte man die 60 Bücher, worin das ganze Recht gesammelt war, „Basilikon“. Ward der Ausdruck auf ein Gebäude angewandt, so bezog er sich auf einen grössern Versammlungsort, worin Recht gesprochen, Handel getrieben, Versammlungen gehalten, Waren aufbewahrt, sogar Reitübungen veranstaltet wurden. Die geräumigen, von den

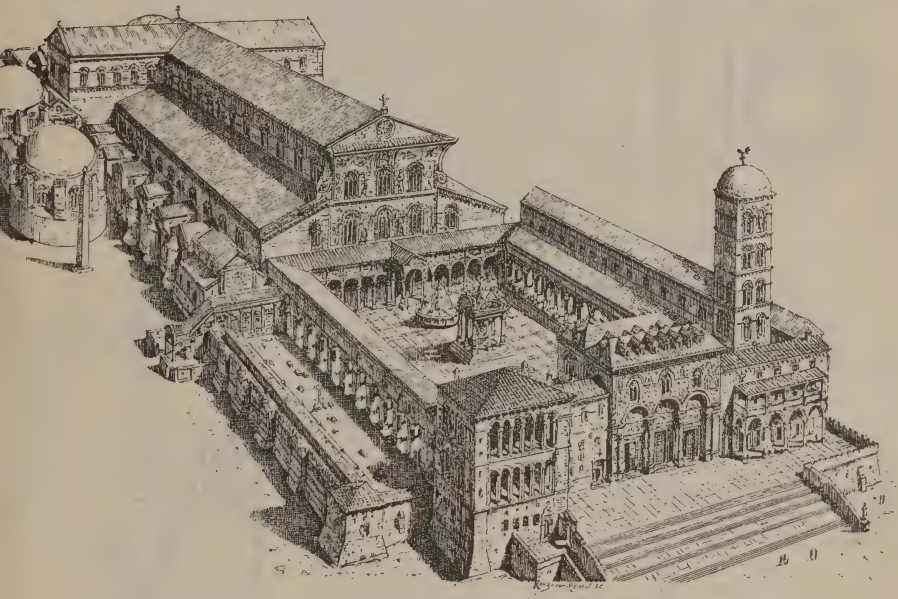


Bild 29. **Die alte Petersbasilika zu Rom mit ihren Anbauten.**
(Nach *Crostarosa,* Le Basiliche cristiane.)

römischen Kaisern erbauten *bürgerlichen Basiliken* dienten dem öffentlichen Verkehr, wie dies heute Börsen und Markthallen, Säle für Concerte, für Assisen oder Vereine thun. Wenn auch viele, vielleicht die bedeutendsten und prachtvollsten derselben einen viereckigen, mehr in die Länge als in die Breite gezogenen Grundriss hatten, überdies meist durch Säulenreihen in drei längere Unterabtheilungen zerlegt waren, so gab es doch auch Basiliken anderer Art[1]. Die Christen nannten ihre Gotteshäuser anfangs wohl des-

[1] *Henr. Stephani* Thesaurus graecae linguae II (Paris. 1833), 170. *Forcellini,* Totius latinitatis lexicon I (Schneebergae 1831), 314. *Du Cange,* Glossarium

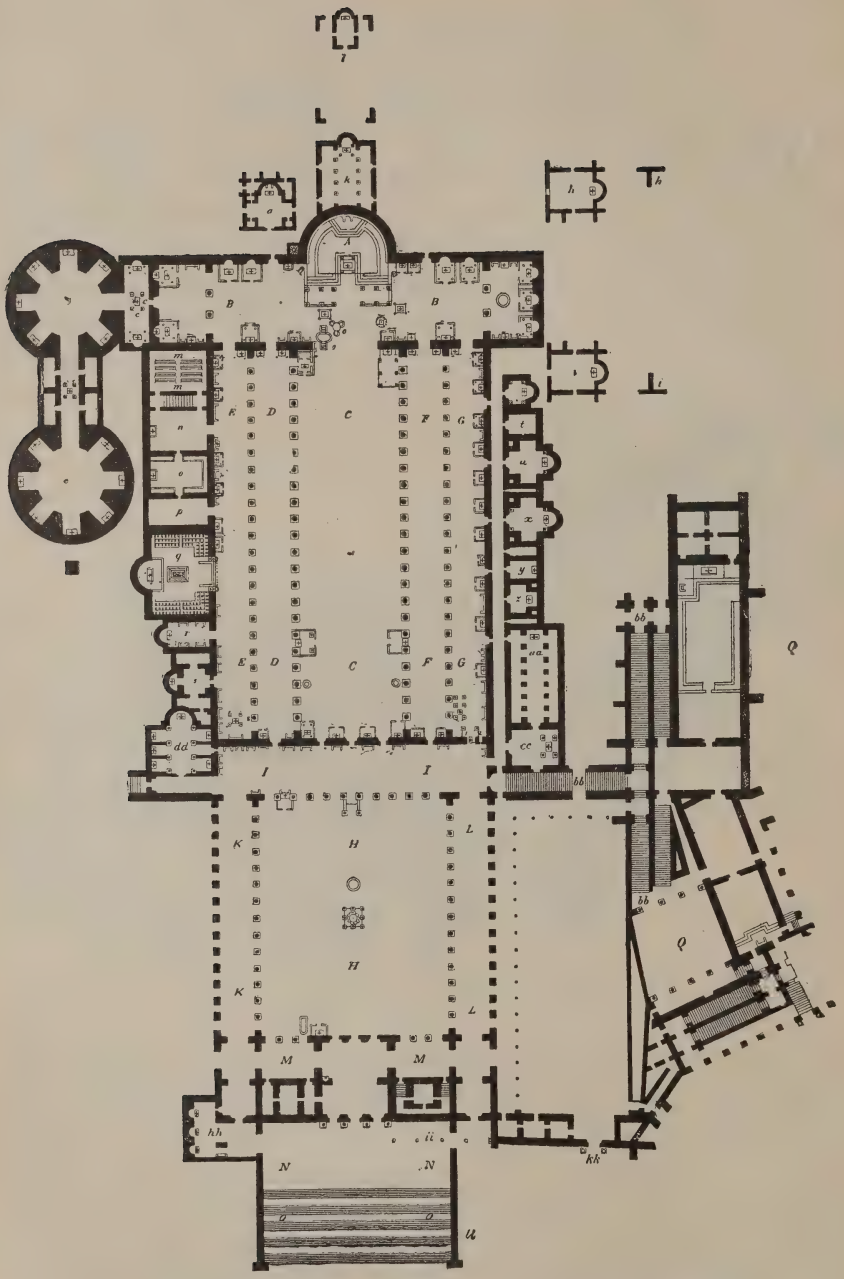


Bild 30. **Grundriss der alten Petersbasilika zu Rom mit ihren Anbauten.**
(Nach *de Rossi,* Inscriptiones christian. urb. Romae II[1].)

Der Hauptbau ist eine fünfschiffige Basilika, unter ihren Anbauten sieht man mehrere kleine, dreischiffige Basiliken.

halb Basiliken, weil das Wort sich im Umgange mit den Heiden, selbst zur Zeit der Verfolgung, leicht verwenden liess. Bezeichnete es doch ihre Versammlungsräume in einer Art, welche bei Uneingeweihten keinerlei Verdacht erregte, für die Glaubensgenossen aber einen tiefern Sinn hatte, weil es sie an den höchsten König (*βασιλεύς*) erinnerte, dessen Haus die Basilika war. Basilika war für sie ein Synonymon für Kyriaka, „das Haus des Herrn“ (*κύριος*), aus dem unser Wort „Kirche“ entstand. Auch das im Abendland oft gebrauchte Wort Dominicum bedeutet dasselbe wie Basilika und

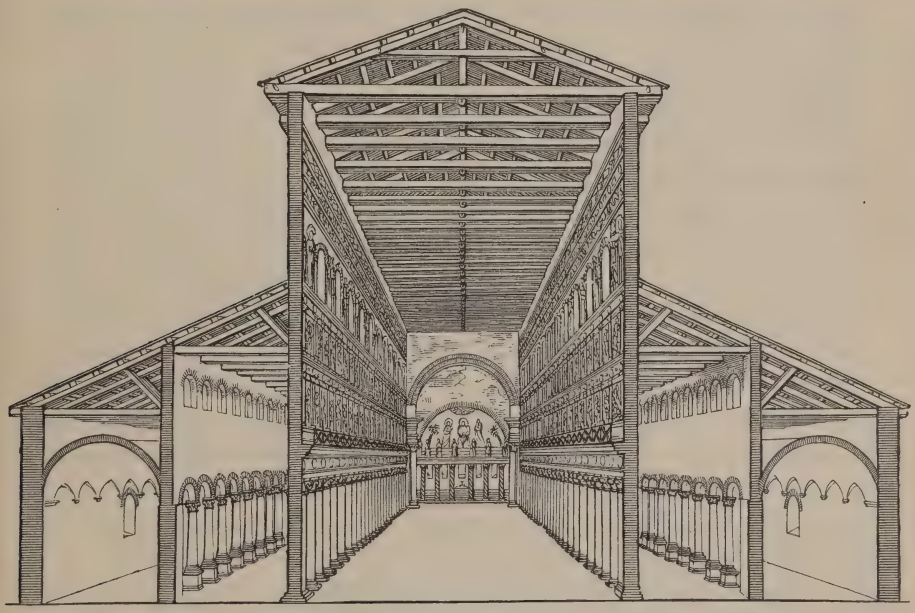


Bild 31. Querschnitt und innere Ansicht der alten Petersbasilika zu Rom.
Die Gewölbe der äussern Seitenschiffe sind im Mittelalter eingespannt. Auch die Dächer der Seitenschiffe wurden damals verändert.

wie „Kirche“, d. h. das Haus Christi, des Herrn und Königs der Welt. Ebensowenig als die heidnischen oder weltlichen Schriftsteller dachten die *kirchlichen* bei Verwendung des Wortes Basilika

---

I (Niort 1883), 593. *Vitruvius,* De architectura V, 1. Er sagt VI, 8: „Nobilibus vero, qui honores magistratusque gerendo praestare debent officia civibus, facienda sunt vestibula regalia, alta atria et peristylia altissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae, praeterea bibliothecae, pinacothecae, *basilicae non dissimili modo, quam publicorum operum* magnificentia comparatae, quod in domibus eorum saepius et publica consilia et privata iudicia arbitriaque conficiuntur.“ Ein wesentlicher Unterschied zwischen Privatbasiliken und forensischen Basiliken ist hier ausgeschlossen.

an eine bestimmte *Bauform*. Wie wir jedes grössere Gotteshaus als „Kirche“ bezeichnen, so benannten sie ebensogut Rundbauten als in die Länge gezogene Anlagen „Basiliken“. Beispielsweise erzählt Sulpicius Severus, Helena habe *Basiliken* errichtet am Orte des Leidens, der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn. Und doch waren die Kirchen des Heiligen Grabes und die des Oelberges Centralanlagen. Ein Pilger von Bordeaux bezeichnet um 333 die Rundkirche des Heiligen Grabes als „Basilika, d. h. Dominicum, von wunderbarer Grösse“ [1]. Sogar Begräbnissstätten und die mit ihnen verbundenen Versammlungshallen wurden Basiliken genannt.

Heute unterscheidet man streng zwischen Rundbauten und Basiliken. Niemand wird z. B. heute noch die kreisrunde Kirche des hl. Stephanus auf dem Cälius zu Rom oder die über ein regelmässiges Achteck errichtete Kirche S. Vitale zu Ravenna als Basilika bezeichnen. Als wesentliche Kennzeichen einer Basilika verlangt man erstens für den *Grundriss* ein längliches Viereck, das durch zwei oder vier Reihen von Säulen oder Pfeilern in drei oder fünf Schiffe zerlegt ist, und dessen Mittelschiff zu einem meist halbrund geschlossenen Chor (Apsis) führt; zweitens für den *Aufriss* eine so starke Ueberhöhung des Mittelschiffes, dass dessen Mauern über die Dächer der Seitenschiffe hinansteigen. Sie werden dann von Fenstern durchbrochen, welche dem Innern des Gotteshauses Licht geben. In den Schiffen kann die Basilika eine flache Decke oder einen offenen Dachstuhl haben, sogar in den Seitenschiffen Gewölbe (Bild 29—31).

Da die meisten altchristlichen Gotteshäuser des Abendlandes solche Basiliken waren, entsteht die Frage: *Wie ist man dazu gekommen, ihnen diese festen Formen für Grund- und Aufriss zu geben?* Einige meinten, im 4. Jahrhundert habe ein genialer Baumeister Konstantins diese Form für die christliche Kirche erfunden. Sie habe allgemein so sehr gefallen, dass sie als Muster und Vorbild angesehen wurde. Die Vertreter dieser Ansicht glaubten demnach, die Basilika sei als Ausdruck des christlichen Geistes ziemlich unvermittelt hervorgewachsen, sobald die Kirche sich frei bewegen konnte. Sie dachten sich die Sache so, wie man vor 50 Jahren die Entstehung des Kölner Domes und des gotischen Stiles als eine geniale Erfindung

[1] *Sulp. Severi* Hist. II, 33 (*Migne*, P. lat. XX, 148). Itin. Hierosol. ed. *Parthey* et *Pinder* p. 280. *Tobler*, Itinera I (Genevae, Fiek, 1877), 18: Basilica, id est dominicum, mire pulchritudinis.

eines zu Köln wohnenden germanischen Baumeisters erklärt hat. Solche Anschauungen sind von den Fachleuten längst aufgegeben. Wie der Kölner Dom nach gründlichern Studien als *Glied einer langen Entwicklungsreihe* erkannt wurde, muss die Basilika als eine allmählich herausgebildete Form des christlichen Gotteshauses angesehen werden. Die Kunst, also auch die architektonische Ausgestaltung des Gotteshauses, ist kein Theil der christlichen Offenbarung. Moses hat sich allem Anscheine nach bei Anfertigung der Geräthe der Stiftshütte und bei Erbauung derselben in der Formgebung nach dem gerichtet, was er in Aegypten gesehen und gelernt hatte. Gott selbst hat sich in den Geboten und Verboten, welche er durch diesen übernatürlich erleuchteten Gesetzgeber dem auserwählten Volke vorlegen liess, häufig an das angeschlossen, was dem Hirtenvolke der Israeliten im langen Verkehr mit den hochgebildeten Aegyptern klar, lieb und zur Gewohnheit geworden war. Aehnlich lag die Sache beim Bau des Tempels unter Salomon. Selbst bei der Inspiration der heiligen Bücher hat der Heilige Geist oft, ja meist, den Verfassern ihre Sprache, ihre Ausdrucksweise, ihren Stil, ihre Anschauungsart gelassen. Oft erlaubte er den Verfassern, den übernatürlich gebotenen Kern oder den auf übernatürliche Anregung bereit gelegten, historisch gegebenen Stoff in eine ihrer Subjectivität entsprechende Schale zu bringen und so den Menschen vorzulegen. Um wie viel weniger konnte die aufblühende Kirche bei ihren Bauten, Malereien und Bildhauerarbeiten absehen von der Formensprache der hochgebildeten Griechen und Römer! Von ihnen nahm sie willig und dankbar an, was in einer langen Entwicklungsreihe durch das Genie der begabtesten Männer herausgebildet war. Aber sie brachte neue Ideen für und in die alten Formen. Ihre Lehren boten Samenkörner, aus denen heraus in langsamer, aber stetiger Arbeit zuletzt eine neue Kunst sich entfaltete.

Die Grundidee, der jede christliche Basilika, jede katholische Kirche ihre Entstehung verdankte, war die der *Gemeinschaft der Heiligen.* Sie forderte gemeinsamen Gottesdienst und in ihm gemeinsames Anhören der Lesungen aus den heiligen Büchern und der Predigt, gemeinsames Gebet und Opfer, und zwar oft, besonders an allen Sonn- und Festtagen. Um den Anforderungen dieser Gemeinschaft, also der *„Gemeinde“,* zu genügen, war ein Raum zu schaffen, *gross und weit* genug, um alle zum Gottesdienste Verpflichteten aufzunehmen, so *gegliedert und eingetheilt,* dass Clerus und Laien, Männer, Frauen und Katechumenen die ihrer hierarchischen

Stellung entsprechenden Plätze erhielten. Er musste so *geschlossen* sein, dass Fremde ferngehalten, aber Lesung und Predigt allen Berechtigten verständlich blieben, *einheitlich* auf einen Punkt hin gebaut, so dass der Altar und sein Opfer Mitte und Kern des Ganzen bildeten. Allen diesen Anforderungen entsprach die Basilika. Wie ist sie entstanden? Woraus hat sie sich entwickelt? Zweifelsohne nur allmählich und unter Benutzung vorhandener Vorbilder. Aber welche Gebäude waren dabei massgebend? Auch bei Beantwortung dieser Fragen gehen die Ansichten wiederum weit auseinander. Einige hielten sich an den *Namen* der Sache. Sie wussten, dass die Römer seit dem 1. Jahrhundert öffentliche Gerichtshallen besassen, die man basilicae forenses nannte, und dass in den Häusern vornehmer Privatpersonen grosse Räume errichtet wurden (basilicae privatae). Mit dieser historischen Thatsache verbanden sie die Annahme, alle jene öffentlichen und privaten „Basiliken" hätten eine bestimmte Form besessen. Nun gingen sie über zur Behauptung, aus dieser vorausgesetzten Form habe sich nach geringer Umgestaltung eine kirchliche Basilika ergeben. Ihre Gegner sahen ganz ab vom Namen Basilika, der mit der Bauform nichts zu schaffen habe. Von ihnen behaupteten die einen, die christlichen Basiliken hätten sich aus bestimmten Räumlichkeiten des römischen Hauses herausgebildet. Die andern weisen hin auf die Grabhallen der alten Christen, welche eine Apsis besassen oder auch drei in Form eines Kleeblattes angeordnete Apsiden erhielten. Sie vertraten dann die Ansicht, an jene Hallen habe man einen dreischiffigen Raum angebaut und dadurch die christliche Basilika gefunden (Bild 32).

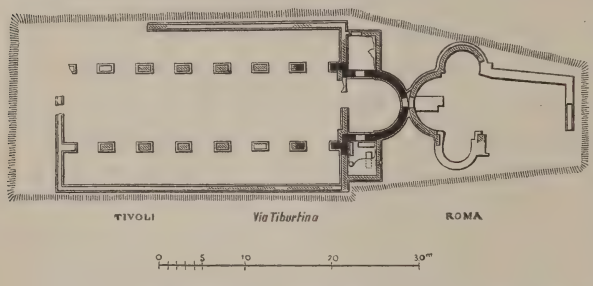


Bild 32. Grundriss der Cella coemeterialis der hl. Symphorosa und der daran angebauten Basilika.

Der Streit über den Ursprung der basilikanischen Form ist mit grosser Heftigkeit, mit Aufwand von vieler Gelehrsamkeit, aber auch mit vieler Einseitigkeit geführt worden. Um zu erkennen, welche Partei der Wahrheit am nächsten gekommen sei, empfiehlt es sich, zuerst daran zu erinnern, dass die Juden in jeder Stadt ihre Synagoge hatten, also auch die Christen, als sie sich von ihnen trennten, für ähnliche Gotteshäuser sorgten; dass die kirchliche

Organisation mit Bischöfen, Priestern, Diakonen auch eigene Versammlungsorte voraussetzt. Gaben die Christen schon im 1. Jahrhundert ihren Priestern und Bischöfen das zum Lebensunterhalt nöthige Geld[1], dann sollten sie keine Kirchen gehabt haben?

Sie sollen sich zur Feier der Eucharistie versammelt haben, besonders an jedem Sonntage (Sabbate), ohne das zur würdigen Feier nöthige Local, ohne die dazu nöthige Einrichtung?[2] Wer wird glauben, sie hätten für die Armen in Jerusalem gesorgt und gesammelt, aber nicht für ihren Gottesdienst?[3] Kirchen hatten die Christen also zweifelsohne bereits im 1. Jahrhundert. Ihre Kirchen mussten der Feier der Eucharistie angepasst sein. In dieser Feier, in der apostolischen Messe, finden wir die wesentlichen Elemente, die für den christlichen Kirchenbau stets Ausgangs- und Mittelpunkt bleiben müssen: den *Altartisch,* worauf das unblutige Opfer der heiligen Messe gefeiert wird, und bei diesem Altartisch *den Hohenpriester,* umgeben von seinen Auserwählten, dem *Clerus.* Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass schon zu den Zeiten der Apostel bei der Feier der heiligen Geheimnisse der Altartisch die Anordnung jedes zum Gottesdienste eingerichteten Raumes bestimmt hat. Hinter ihm müssen der Bischof und sein Clerus ihre Plätze eingenommen haben, vor ihm die Laien, auf einer Seite die Männer, auf der andern die Frauen. Die Christen besassen nun schon in den ersten Zeiten, als sie noch mit den Juden verwechselt wurden, ihre eigenen gottesdienstlichen Räume, die meist in den Häusern angesehener Gemeindeglieder lagen. In Rom waren Kirchen in den Wohnungen des Senators Pudens, des hl. Clemens und des Cornelius, in den Häusern der hll. Lucina und Cäcilia, in den Gebäuden der Eutropia, Anastasia u. s. w. Wurde dort, wie schon Justin bezeugt, wenigstens jeden Sonntag regelmässig vor zahlreichen Andächtigen gepredigt, wurde die heilige Messe gelesen, dann musste doch der betreffende Raum profanen Zwecken entzogen und für den Gottesdienst passend hergerichtet sein. Wer sich an die Opferwilligkeit der Periode des Martyrthums erinnert, an jene Bereitwilligkeit, womit die Armen unterstützt, der Clerus unterhalten, Gut, Blut und Leben für den Glauben hingeopfert wurden, der wird leicht zugeben, man habe damals gewiss die Kosten nicht gescheut, die nöthig waren, um einen grössern Raum ausschliesslich für den christlichen Cultus herzustellen und auszustatten. Wie diese Aus-

---

[1] 1 Kor. 9, 7 f. 1 Tim. 5, 17 f. Apg. 6, 1. 5.
[2] 1 Kor. 11, 22 f. [3] 1 Kor. 16, 1.

stattung beschaffen gewesen sei, lehren beim Mangel erhaltener Denkmäler vornehmlich die Katakomben. Zeigen ihre Gänge und Gemächer in Anlage und Decoration ebensowohl Uebereinstimmung als auch einen wesentlichen Unterschied von entsprechenden heidnischen Anlagen, so werden auch die Versammlungsorte in den Häusern der Christen viele alten Elemente festgehalten, aber auch neue aufgewiesen haben. Die Decoration der Wände wird, wie in den Katakomben, anfangs meist ohne hervorstechende religiöse Beziehungen gewesen sein. Sie muss späterhin, besonders in längern Zeiten des Friedens, immer mehr Scenen aus der Heiligen Schrift, aus der Kirchengeschichte und dem Cultus entlehnt haben. Vermochte man die Katakomben zu schützen, so werden gewiegte Juristen auch Mittel und Wege gefunden haben, der Gemeinde die Möglichkeit zu sichern, eigene Kirchen in der Stadt ebensowohl zu besitzen, als die Juden ihre Synagogen, und so viele Anhänger ausländischer Religionen ihre Cultusstätten hatten. Positive Beweise dafür liefern Eusebius im Berichte über die Schliessung der christlichen Kirchen durch Decius und die Vermehrung derselben in der Zeit des Friedens von Decius bis Diocletian. Optatus von Mileve erzählt, in oder bei Rom hätten die Christen sich in mehr als 40 Basiliken versammelt[1]. Die Nachricht, Papst Fabian (236—250)

[1] *Eusebius,* Historia IX, c. 1; vgl. VIII, c. 1. 17 (*Migne,* PP. gr. XX, 802 742. 794). Antirrhecia bei *Pitra* p. 318 (die Christen ahmen im Kirchenbau die Anlage der *Schiffe* nach). Vgl. *Garrucci,* Storia p. 21. 433. *Optatus,* De schismate Donat. II, c. 4; vgl. I, c. 14, II, c. 2, III, c. 4 (*Migne,* PP. lat. XI, 951. 912). *Felix,* Bischof von Aptunga: Anno 303. Galatius unus ex lege vestra publice epistolas salutatorias de *basilica* protulerit. Anno 314. Zamae et Furnis dirui basilicas et uri scripturas vidit. Anno 314. Zenophilus dixit: „Ubi audisti?" Victor dixit: „In basilica." *Garrucci,* Storia I, 21. Der Einwurf bei *Minucius Felix,* Octavius c. 10 (*Migne* l. c. III, 274): „Cur (Christiani) nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra?" bezieht sich auf Altäre, Tempel und Götzenbilder, die denen der Heiden gleich seien. Solche fehlten ihnen, weil sie keine Opfer hatten, welche denen der alten Welt entsprachen, wobei eine sichtbare Zerstörung durch Feuer, Blutvergiessen oder Verschütten unerlässlich blieben. *Kirsch* weist in der „Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Campo Santo in Rom" (Freiburg, Herder, 1897, S. 6 f.) nach, dass es vor dem Jahre 312 innerhalb der Städte christliche Kirchen im *Gemeindebesitz* gab. Vgl. auch über eine zu Lydda (Diospolis) von Petrus und Johannes erbaute Kirche und eine vom hl. Andreas errichtete *Garrucci* I, 410, col. 1; 433, col. 2; über die Kirche des hl. Gregor Thaumaturgus in Neocäsarea I, 433, col. 1; über die 161 bestehenden Kirchen zu Antiochia I, 433. *Kreuser,* Kirchenbau I, 15. 19 f. Organ für christl. Kunst 1860 S. 20. 31. 42. 69. 78. 91. 103; 1861 S. 139. 253. 284; 1869 S. 109; 1872 S. 61 f. 121. 150. 169. 181; 1873 S. 64. 101; (Grazer) Kirchenschmuck 1870 S. 9. 17. 32. 41. *Doulcet,* Essai sur les rapports de l'église chrétienne avec l'état

habe Rom in sieben kirchliche Regionen getheilt und jeder einen Kirchhof angewiesen, setzt wenigstens sieben Pfarrkirchen in der Stadt voraus. Marcellus (308—309) grenzte in der Stadt 25 Pfarreien ab.

Uebrigens zeugt eigentlich fast jeder Satz der kirchlichen Schriftsteller, welcher von christlichen Kirchen des 2. und 3. Jahrhunderts oder aus dem Beginne des 4. handelt, für das Vorhandensein von Räumen, die dem kirchlichen Gottesdienste vorbehalten, dem Bischofe unterstellt und meist Eigenthum der Gemeinde waren. Das gilt auch für den Fall, dass jene Gebäude vor dem Gesetz als Theil des Besitzes dieser oder jener Person galten und nach ihr benannt wurden.

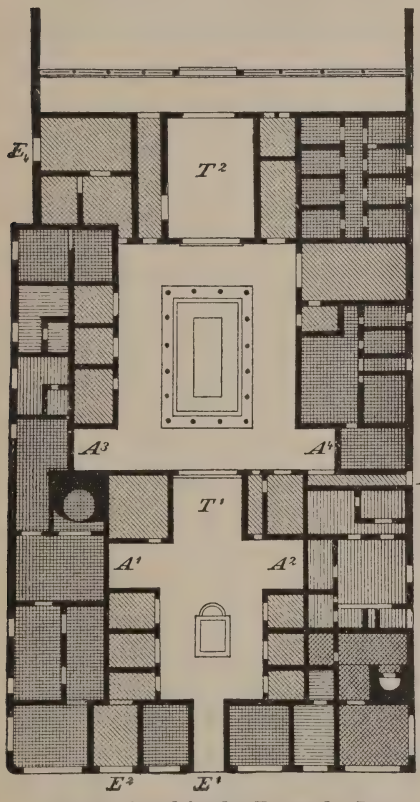


Bild 33. Grundriss des Hauses des Pansa zu Pompeji.

Wie waren aber jene Kirchen der ersten Jahrhunderte eingerichtet? Da sie meist in Privatwohnungen lagen, wird man dazu gedrängt, zu suchen, ob sich nicht in diesen Wohnungen Räume fanden, die leicht zur Feier des Gottesdienstes herzurichten waren. Nehmen wir den Grundriss des Hauses des Pansa zu Pompeji (Bild 33). Sein Gebäudecomplex bildete eine sogen. Insel, einen von allen Seiten her von Strassen umgebenen und bebauten Platz. Die zahlreichen, aus einem, zwei oder mehreren Räumen bestehenden Miethswohnungen sind im Grundriss durch verschiedene Schraffirung gekennzeichnet und bleiben einstweilen ausser Betracht. In ihrer Mitte lagen die vom Besitzer benutzten Räume, deren Gemächer durch schräg gehende

romain pendant les trois premiers siècles (Paris 1883) p. 154 s. 163. 171 s. *de Rossi*, Roma sott. III, 548. *Roller*, Les catacombes de Rome (Paris, Morel) I, p. XXXIII s. 231. 237; II, 91 s. *Grisar*, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I (Freiburg, Herder, 1898), 146 f.

Striche bezeichnet sind, während die Höfe und Hallen weiss blieben. Die Eingänge sind mit E bezeichnet. Trat man durch den Haupteingang E^1 ein, so gelangte man zuerst in einen Gang, dann durch eine zweite Thüre in den Hofraum (Atrium, Cavaedium), in dessen Mitte ein Becken das von den Dächern herablaufende Wasser auffing; denn der Hof war über dem Becken offen, rings um dasselbe aber überdeckt. An den Seiten fand man Zimmer. Dem Eingange gegenüber öffnete sich (bei T^1) das Tablinum, welches als Familienzimmer, Empfangssaal und Geschäftsraum benutzt wurde. Zwischen ihm und dem Wasserbecken stand der Herd oder ein an ihn erinnernder Sockel mit dem Bilde eines der Hausgötter. Zur Rechten und Linken (A^1 und A^2) zeigte sich das Atrium mit zwei Flügeln (Alae). In ihnen sammelte man die Ahnenbilder. Letztere wurden theils in Marmor ausgemeisselt und rings an den Wänden aufgestellt, theils auf runde Scheiben gemalt oder ausgehauen und aufgehängt (Imagines clipeatae).

Hinter dem Hauptzimmer (T^1) beginnt im Hause des Pansa ein Neubau. Er wiederholt in wenig veränderter Form die Anlage der ältern Hälfte der Wohnung. Die neuen Flügel (A^3 und A^4) schliessen sich an das alte Tablinum an, aber am Ende der andern Seite des neuen Hofes ist ein grösserer Empfangssaal (T^2) angelegt. Um das Wasserbecken hat der Architekt Säulen gestellt, auf denen das abgeschrägte Dach mit seiner tiefer gelegenen Kante ruht, so dass das über die Pfannen herablaufende Wasser unmittelbar in das Becken rinnt.

Der so entstandene viereckige Hof mit seinen Säulengängen erinnert ohne weiteres an die Kreuzgänge mittelalterlicher Klöster und an die Vorhöfe älterer Kirchen. Hier wie dort umschliessen vier Reihen Säulen einen nach oben hin offenen Raum, in dem oft ein Wasserbehälter oder ein Brunnen sich findet. Hier wie dort führen die ein Viereck umschliessenden Säulengänge in allerlei Nebenräume.

Oben hinter dem zweiten Tablinum endet das Haus des Pansa in einer nach dem Garten hin geöffneten Veranda. Um vom alten Theil in den neuen, weiterhin dann in die Veranda zu gelangen, brauchte die Dienerschaft nicht durch die der Herrschaft vorbehaltenen grossen Empfangszimmer (T^1 und T^2) zu gehen, weil neben denselben lange, schmale Gänge einen Durchgang boten.

Wollte man *in einem christlichen Hause Gottesdienst feiern,* so war das nicht schwer. Der Bischof und sein höherer Clerus nahm im Tablinum (T) den Ehrenplatz ein. Der Altar wurde vor

dem Tablinum dort aufgestellt, wo in heidnischen Häusern der geheiligte Herd mit den Penaten sich fand, also im Mittelpunkte der ganzen Anlage, dem Eingange gegenüber und zwischen den Flügeln (A). In letztern, wo ja die Ahnenbilder ihren Platz hatten, versammelten sich die Eigenthümer des Hauses mit ihren Freunden, den vornehmern Gemeindegliedern. Einer dieser Flügel war den Männern, der andere den Frauen vorbehalten. Die übrigen Christen, also jene, welche nicht zur Familie gehörten oder geringern Standes waren, sowie die Dienerschaft fanden Platz zur Rechten und Linken des Wasserbehälters, welcher die Frauen von den Männern trennte.

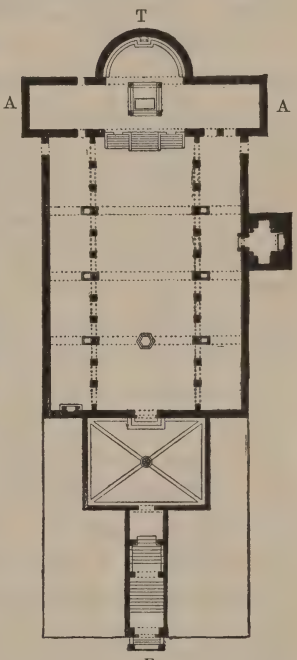


Bild 34. Grundriss von S. Prassede zu Rom.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

In den Zeiten der Verfolgung war es leicht, in solchen Häusern unbemerkt den Gottesdienst zu feiern. Wenn man die gewöhnliche Decoration im ganzen und grossen beibehielt, erinnerte nichts den Heiden an einen gottesdienstlichen Raum. Die zahlreichen Eingänge (das Haus des Pansa hat deren vier, bei E^1 bis E^4) erlaubten den Christen, ohne Aufsehen sich zu versammeln oder wegzugehen. Waren die Miethswohnungen durch den Clerus und durch zuverlässige Gläubige bewohnt, so blieb die Gefahr, belauscht zu werden, ausgeschlossen.

Vergleiche man nun mit dem Grundriss des Hauses des Pansa jenen der Basilika der hl. Prassede zu Rom (Bild 34). Die Aehnlichkeit ist auffallend. Die beiden Theile des Querschiffes (bei A A) erinnern ohne weiteres an die Flügel jenes Hauses (A^1 und A^2 oder A^3 und A^4). An die Stelle des Tablinum (T^1) trat die Apsis, worin die Kathedra des Bischofs stand. Vor der Apsis (T, zwischen A und A) war der Altar errichtet. Säulenreihen trennen die Geschlechter, die zur Rechten und Linken in den Seitenschiffen beteten. Der Eingang E bleibt ein schmaler Gang. Nimmt man zu jener Aehnlichkeit hinzu, dass der Gottesdienst des Neuen Bundes in einem Privathause entstand, dass die Kirchen äusserlich und rechtlich als Theile grosser Privatwohnungen galten, dass kein Schriftsteller meldet, dieser oder jener Baumeister habe da oder dort, später oder

früher das Schema der Basilika erfunden, so liegt es sehr nahe, jenen Recht zu geben, die meinen, die christliche Basilika habe sich langsam aus den Räumen der Privatwohnung herausgebildet. Niemand, nicht einmal Eusebius, behauptet, unter Konstantin sei beim Beginn der grossen Friedensperiode die erste Basilika gebaut, sei deren Form erfunden worden. Gesagt wird nur, die Kirchen seien zahlreicher und grösser geworden. Das scheint zu beweisen, die Anlage der Gotteshäuser sei um das Jahr 310 in allen wesentlichen Dingen schon festgestellt gewesen. Sie war aufs engste mit der liturgischen Feier, mit dem Verhältniss des Clerus zur Laienwelt, mit der Trennung der Geschlechter verknüpft. Gottesdienst und Gotteshaus bedingten sich gegenseitig. Eine Aenderung des erstern fand im Beginne des 4. Jahrhunderts nicht statt, also kann auch keine grössere Neuerung in letzterem vorgenommen worden sein. Ueberall, im Morgenlande wie im Abendlande, tritt uns im ganzen und grossen dasselbe basilikanische Schema entgegen. Diese Uebereinstimmung vermochte nicht einmal der Arianismus oder irgend eine andere Ketzerei zu stören. Das lässt sich wiederum nur erklären, wenn die Anordnung der Kirche aus dem Hause der Gläubigen und im engsten Anschluss an den feierlichen sonntäglichen Gottesdienst des Bischofs früh und naturgemäss sich ergab. Wenn jemand auf die Cultusacte hinweisen will, welche bei den Gräbern theurer Verstorbener oder heiliger Martyrer abgehalten wurden, so bedenke er, dass dieselben doch Nachbildungen des sonntäglichen Gottesdienstes waren und hauptsächlich in der einfachern Feier der heiligen Messe bestanden haben. Jene Feierlichkeiten verlangten also einen Raum und eine Eintheilung, welche der Anlage der Stadtkirchen in den Häusern der Gläubigen analog sein mussten. Sie können also nicht die wichtigsten Förderer oder Träger der Entwicklung gewesen sein. Die Grabkirchen haben sich nach den Stadtkirchen gerichtet, sind nicht Vorbilder für letztere gewesen.

So sehr nun aber auch die christliche Basilika dem römischen Hause nachgebildet sein mag, so bestehen doch zwischen ihr und ihm so grosse, so tief einschneidende *Unterschiede*, dass der Weg vom Aufbau eines Hauses bis zur Errichtung einer vollständig klar entwickelten Basilika ein weiter und umständlicher war. Nehmen wir den Grundriss der Basilika im Pilgerhause des Pammachius zu Porto vom Jahre 398 (Bild 35). Sie liegt inmitten grösserer und kleinerer Zimmer.

Ihr Vorhof gleicht dem zweiten Atrium (Peristyl) im Hause des Pansa. Die Basilika selbst hat statt des Tablinum eine grosse

Apsis. Das Querschiff, welches wohl aus den Flügeln (Alae) des antiken Hauses sich entwickelte, fehlt ihr. Dann drängt sich die Frage auf: Wenn das Schiff der Basilika aus dem Peristyl entstand, aus dem viereckigen Vorhofe, welcher doch an allen vier Seiten eine Säulenreihe hatte und in der Mitte ein Wasserbecken oder wenigstens einen offenen Hof, warum fielen dann oben und unten an den Schmalseiten, im Osten und Westen (Bild 35 bei B) die kleinern Säulenreihen weg? Warum verlängerte man die beiden grössern Säulenreihen bis zu den Schmalseiten, so dass nun statt des mittlern Vierecks *ein zwischen Seitenschiffen liegender Mittelraum* sich ergab? Eben dieser Mittelraum unterschied sich von dem frühern mittlern Theile des Privathauses wesentlich dadurch, dass er dort meist oben offen blieb, also dem Regen geraden Zutritt gestattete, den Bewohnern Licht und Luft ohne Fenster zuführte. In der Basilika ward dagegen das Mittelschiff durch eine flache Decke oder durch einen offenen Dachstuhl oben gegen den Regen geschützt. Licht und Luft wurden nicht senkrecht von oben, sondern nur schräg durch die Fenster der obern Mauern zugeführt.

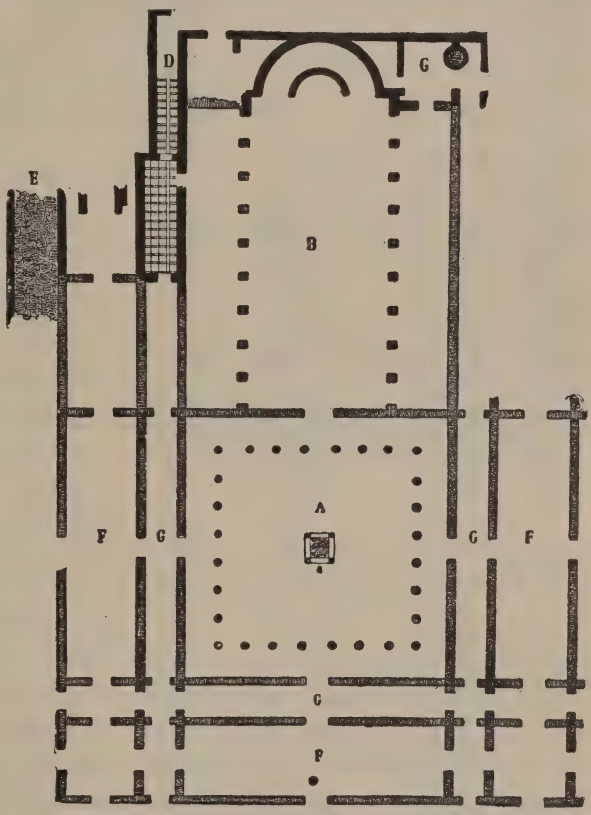


Bild 35. Grundriss der Basilika und des Pilgerhauses des Pammachius in Porto.

A Vorhof. B Basilika. E Strasse. F Hallen. G Gänge. Oben, neben der Apsis, ist bei G ein runder Brunnen, in A bei a ein viereckiger Wasserbehälter.

Betont jemand diese Fragen, zeigt er recht augenfällig den Unterschied zwischen einer christlichen Basilika ohne Kreuzschiff

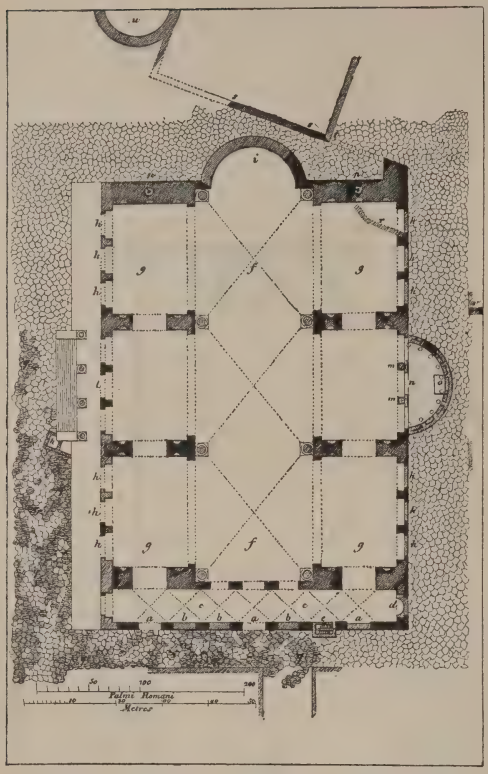


Bild 36. Grundriss der Basilika des Maxentius auf dem Forum zu Rom.

und dem römischen Hause, so genügt die Ableitung der kirchlichen Basilika aus einem solchen Hause nicht zur Lösung aller Schwierigkeiten. Man wird gedrängt, zur Erklärung auf die *öffentlichen Basiliken* der Städte oder die Privatbasiliken der vornehmern Paläste zurückzugreifen, weil ja manche dieser profanen Basiliken mehrere durch Säulenreihen getrennte Schiffe und am Ende des überhöhten Mittelschiffes eine Apsis hatten (Bild 36).

Jedenfalls muss man sich bei Ableitung der kirchlichen Basilika aus dem römischen Hause vor Einseitigkeit hüten. Warum nicht zugestehen, dass auch die Rücksicht auf andere Bauten, besonders auf die profanen Basiliken, entscheidend mitwirkte? Die Tendenz oder der Kern der Entwicklung war die Absicht, aus den zur Abhaltung des kirchlichen Gottesdienstes geeigneten Privaträumen ein grösseres, monumentales, zu öffentlichen Versammlungen geeignetes Gebäude zu machen. In der Verfolgung dieses Zieles lag es aber unabweisbar nahe, unter anderem auch die profanen Basiliken, die einzigen Gebäude jener Zeit, welche zu grössern, feierlichern Versammlungen benutzt wurden, als Vorbilder zu verwerthen. Wie man allmählich weiter kam, zeigen z. B. die beiden unterirdischen Kirchen in der Katakombe der hl. Agnes (Bild 37) und im Cömeterium der Salita del Cocomero (Bild 38), dem „la Pariola“ genannten Landhause des Collegium Germanicum zu Rom.

In der Krypta von S. Agnese aus dem 2. Jahrhundert hat das *Chor* noch die viereckige Form des Tablinum, in der Krypta der Salita schon die halbkreisförmige. Ein wesentlicher Schritt zum

Schema der kirchlichen Basilika liegt in beiden Krypten darin, dass ein grosses *Schiff* vor dem Chore angebracht ist. So stützen sie die Ansicht jener, welche behaupten, man habe in den Hausbasiliken im Innern der Städte bereits früh die *Säulenreihen* des Atrium an den beiden schmälern Seiten weggelassen, um die Aussicht und den Zugang zum Mittelschiff und zum Chore frei zu machen. Sobald die Seitenschiffe durch Fortfallen dieser Säulen klar entwickelt und mit dem Mittelschiff zu einer organischen Gliederung und Dreitheilung verbunden waren, worin dies Mittelschiff durch grössere Höhe und Breite das Ganze beherrschte, war die Form der christlichen Basilika festgestellt.

Betrachten wir nun ihre einzelnen Theile, so fallen zuerst die Eigenschaften auf, wodurch sich die christliche Kirche von allen andern Tempeln unterscheidet. Der Tempel von Jerusalem (Bild 39—40) und alle wichtigern Tempel der Griechen und Römer lagen innerhalb eines grossen Hofes, waren mit reichen Säulenhallen umgeben. Der Hauptaltar diente zum Verbrennen der Schlachtopfer. Wegen des Blutvergiessens und des Geruches der Brandopfer, infolge des Qualms und Rauches musste dieser Altar im Freien bleiben. Man konnte ihn also nur vor der Fassade des Tempelhauses, d. h. im Vorhofe, errichten. Im Innern des Tempels stand bei den Heiden das Götterbild, bei den Juden die Bundeslade. Dort befand sich ein Rauchopferaltar, zu dem aber nur wenige zu

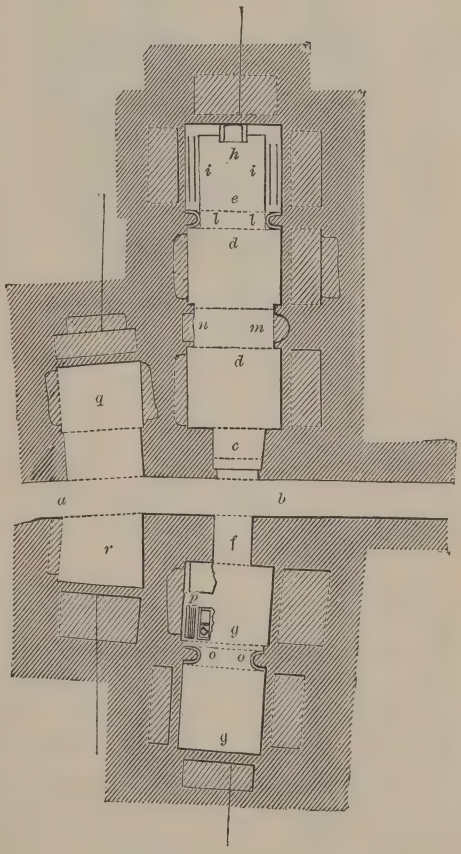


Bild 37. Krypta in der Katakombe der hl. Agnes.

a und b Galerie der Katakombe. c und f Eingänge zu den beiden Haupttheilen der Kirche. d Wohl Raum für die Männer und g wohl für die Frauen. h Kathedra des Bischofs. i Sitze der Priester. l Säulen, welche das Chor vom Schiffe trennen. m und n Nischen zur Aufstellung von Lichtern, Statuen oder Messgeräthen. o Säulen. p Reste des Marmorbelages. q und r Nebenräume, etwa Sacristei und Ankleidezimmer.

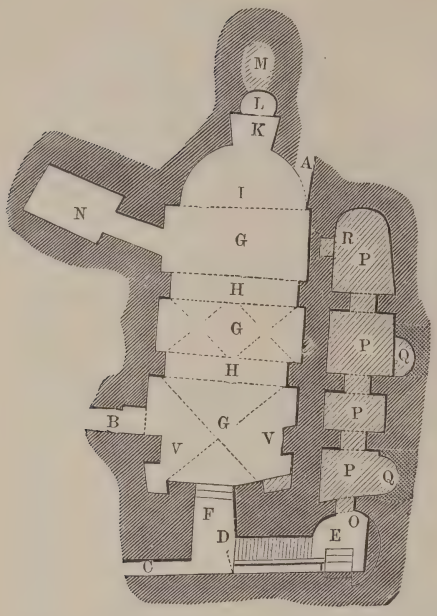


Bild 38. Krypta im Cömeterium der Salita del Cocomero.

A, B, C Zugänge aus dem obern und untern Stockwerk der Katakombe zur Kirche. D, E, F Treppenstufen. G Kirche. H Bogen. I Apsis. K und L Platz für die Priester und die Kathedra des Bischofs. M Neuere Aushöhlung im Felsen. N Nebenraum, vielleicht Sacristei und Ankleidezimmer. O Eingang zu einer ältern, im obern Stockwerk liegenden Kirche. P und Q altes Mauerwerk. R Neuere Oeffnung zur Verbindung zwischen P und G. V Pfeilerartiger Vorsprung.

gleicher Zeit hinzutraten. Alle grössern Feierlichkeiten hielt man im Vorhofe ab.

Das Christenthum bedurfte für sein unblutiges Opfer, für die Erneuerung des Kreuzesopfers, nur eines *Altartisches*. Derselbe entsprach dem Schaubrodtische des Alten Bundes. Wenn schon letzterer im Innern des Tempels aufgestellt war und nicht in den Vorhof passte, so musste der Opfertisch des Neuen Bundes erst recht in die Kirche kommen. Einestheils mussten die Laien ihn sehen, an der Feier, die sich bei ihm vollzog, theilnehmen, andererseits mussten sie durch Schranken von ihm getrennt werden. So fand der Altar seinen Platz im Chore, zu dem die Laien bald keinen Zutritt mehr hatten. Diese tiefgreifenden Neuerungen machten den Vorhof für die Christen minderwerthig. Bei einigen Basiliken haben sie ihn einfachhin weggelassen, bei andern auf einen kleinen Umfang beschränkt, z. B. in S. Prassede (s. Bild 34). Warum gaben sie trotzdem den wichtigern Basiliken (s. Bild 30 u. 35) einen grossen Vorhof, dessen Breite gewöhnlich der Breite der Fassade gleich ward? Die verschiedensten Gründe bewogen sie dazu: zuerst die Erinnerung an ihre Privathäuser, worin man durch das Atrium in die Wohnräume gelangte; dann die Sitte, bei den Tempeln Vorhöfe zu erbauen; ferner das Bestreben, durch den Vorhof die Basilika vom Lärm der Strasse zu trennen; endlich der Wunsch, die Eintretenden allmählich in die im Gotteshause erforderliche Stimmung zu versetzen.

Grössere Vorhöfe bestanden aus einem viereckigen, von vier Säulengängen umgebenen, unbedeckten Platze. Lag der Eingang im Osten, so schritten die Frauen durch die zur Rechten, also im Norden liegenden Hallen; durch die andern, die südlichen, kamen

die Männer zur Kirche. Später, als die Eingänge im Westen sich öffneten, blieb die nördliche Seite den Frauen, die südliche den Männern, aber die einen standen jetzt links, die andern rechts vom Eingange [1]. In Nola war in der Vorhalle auf der Frauenseite die Geschichte der Judith und der Esther, auf der Männerseite jene des Job und des Tobias gemalt [2]. Unter solchen Gemälden standen, wenigstens in spätern Zeiten, an den Wänden reiche, mit Basreliefs verzierte Sarkophage. Der unbedeckte Platz in der Mitte des Vorhofes war oft mit Blumen und Bäumen bepflanzt. Im Centrum erhob sich ein künstlerisch behandelter Brunnen. Er erinnerte die Eintretenden an die Quelle, woraus die vier Paradiesesflüsse entsprangen, und war wohl Veranlassung, diesen Garten *„Paradies"* zu nennen. Später, besonders als man die Verstorbenen nicht mehr vor der Stadt in den Cömeterien begrub, wurde dies Paradies zum Gottesacker oder Kirchhof; es wurde an die Seite der Kirche verlegt, weil die Geistlichkeit oder die Mönche die Kreuzgänge für sich benutzen und durch die Kirchenbesucher nicht gestört sein wollten. Der Brunnen machte einem Kreuze mit einer Todtenleuchte Platz und wurde nahe beim Refectorium aufgestellt.

Aber der Vorhof erinnerte mit seinen Brunnen und seinen Gräbern nicht nur an Busse und Vergänglichkeit aller irdischen Grösse. Er sah ausserdem Beweise der grossmüthigsten Barmherzigkeit. So lobt der hl. Paulin von Nola in einem 397 geschriebenen Briefe den vornehmen Römer Pammachius, weil er nach dem frühzeitigen Tode seiner Gattin Paulina, einer Tochter der hl. Paula, dort nach dem für die Verstorbene gefeierten Gottesdienst die Armen der Stadt in grossartiger Weise bewirtete und beschenkte. Die von ihm eingeladenen Armen füllten die ganze Basilika, alle Hallen des Vorhofes, sogar die zu ihm heranführende Treppe. Sie sassen auf dem Boden, erhielten Brod, Fleisch, Wein, Kleider und Geld [3]. Vom Petersplatz (cortina S. Petri) führten Stufen hinan [4]

[1] Ueber *rechts und links,* Männer- und Frauenseite vgl. *Kreuser,* Kirchenbau I, 32. 40. 112. 175; II, 43 Anm. 6. 98 f. 213. 279 Anm. 3. 283 f. 290. 333. 337 Anm. 5. 410 Anm. 4. Domblatt II, 154, Baubericht. *Thalhofer,* Liturgik II, 74 Anm. 1. *Otte,* Handbuch (5. Aufl.) S. 13 Anm. 59. 62 Anm. 2. 111 Anm. 1. *Brockhaus,* Athosklöster S. 88 unten.

[2] *Paul. Nol.,* Natalitium s. Felicis X, 15 s. (*Migne,* PP. lat. LXI, col. 663.)

[3] *Migne* ibid. col. 213, n. 11 sq.

[4] Vgl. den Plan S. 42, Bild 30. Ueber die älteste Abbildung von St. Peter vgl. Civiltà XIV, vol. I (1895), p. 202 sg.; über den Plan *Ciampini,* Opera III (Romae 1747): De sacris aedificiis a Constantino aedificatis tab. VII. *de Rossi,* Inscriptiones II, 229. *Duchesne,* Liber pont. I, 192.

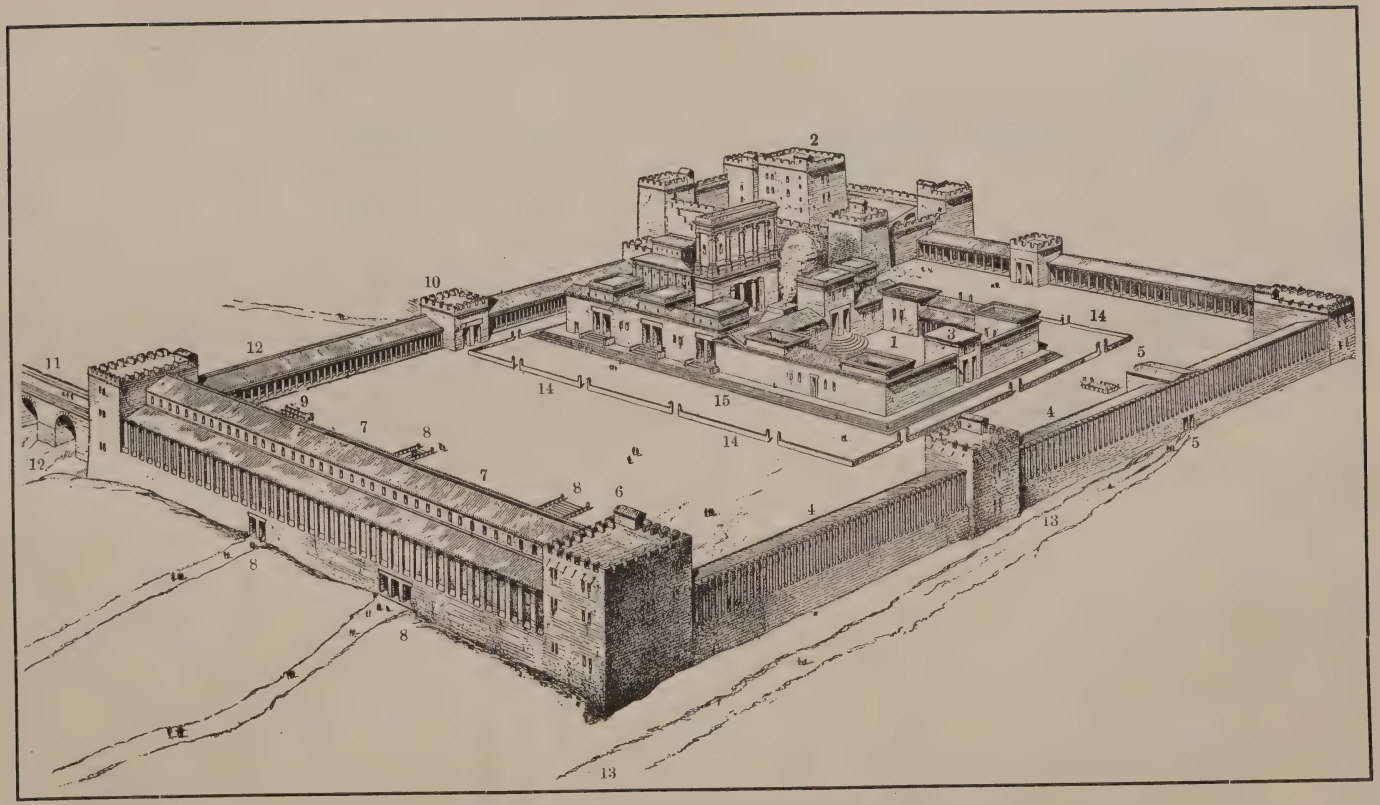


Bild 39. Der Tempel in Jerusalem zur Zeit Christi.

1 Das Tempelhaus. 2 Die Burg Antonia. 3 Das Thor des Nikanor. 4 Die Halle Salomons. 5 Das goldene Thor. 6 Die Zinne des Tempels (Matth. 4, 5). 7 Die königliche Halle. 8 Huldapforten. 9 Unterirdischer Gang zur untern Stadt. 10 Thor zur Vorstadt. 11 Brücke zur Oberstadt. 12 Thal Tyropoion. 13 Thal Cedron. 14 Steingitter mit Inschriften. 15 Stufen.

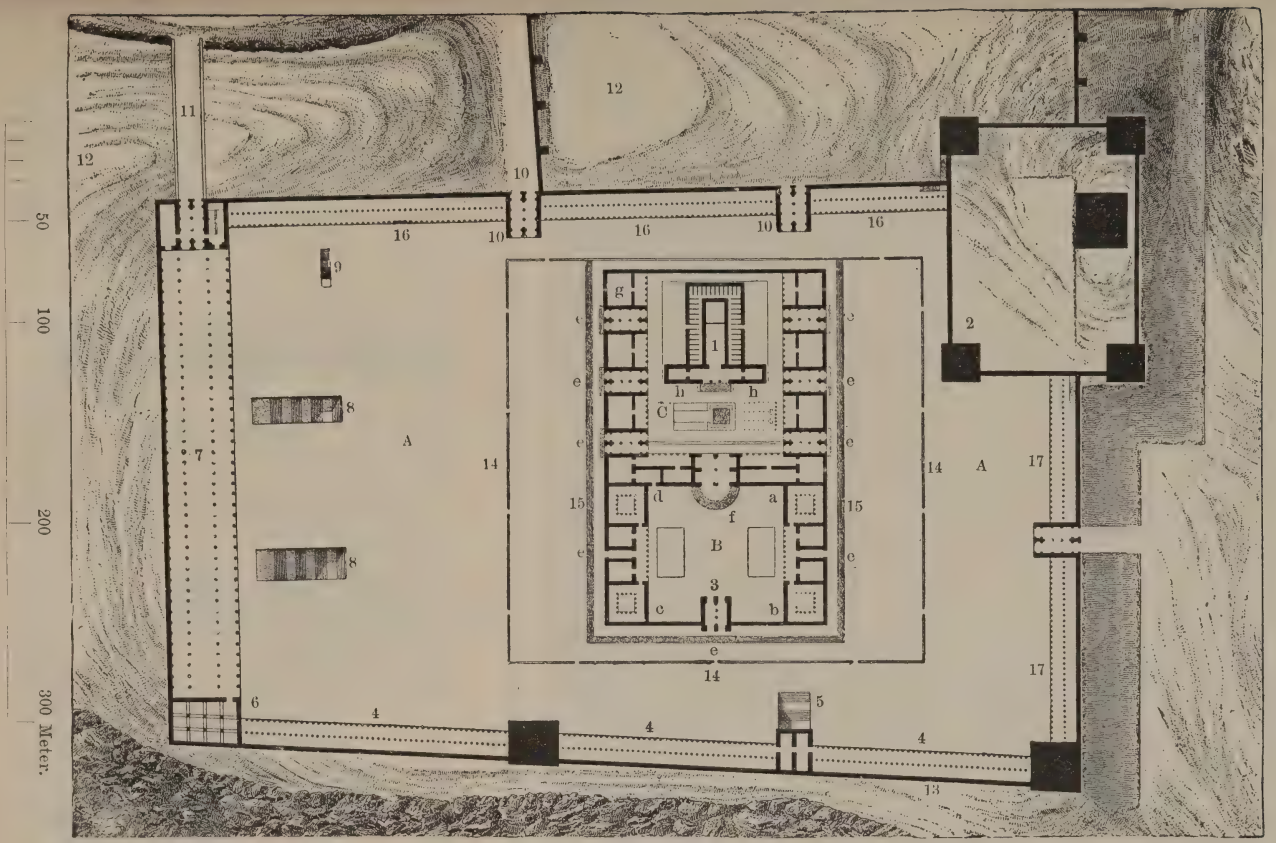


Bild 40. Grundriss des Tempels in Jerusalem zur Zeit Christi.

1—14 Wie bei der vorhergehenden Figur. A Vorhof der Heiden. B Vorhof der Frauen. C Vorhof der Priester. a Zelle der Aussätzigen. b Zelle für Holz. c Zelle der Nazaräer. d Zelle für Opferwein und Oel. e Die neun äussern Thore des Tempels. f Fünfzehn Stufen zum innern „grossen Thor“. g Zelle Gasith. h Zwölf Stufen zum Portal des Tempels.

zu einer Estrade, an deren südlicher Seite sich die von Honorius († 638) erbaute Basilika des hl. Apollinaris befand (s. Bild 29 u. 30). Drei Thore von Erz führten dann in den Vorhof. Sie trugen in silbernen Buchstaben die Namen der Städte, welche Karl d. Gr. dem Apostolischen Stuhle geschenkt hatte. Vielleicht entstanden sie erst im 11. Jahrhundert mit den Thürflügeln, welche Abt Desiderius zu Konstantinopel für Monte Cassino anfertigen liess, und worauf in silberner Inschrift die Besitzungen seines Klosters verzeichnet waren [1].

Zur Rechten und Linken des Vorhofes von St. Peter erhoben sich zwei von Stephan II. († 757) und Hadrian I. († 795) erbaute Thürme (nolaria), welche sowohl den Eingang schützten als auch zur Aufhängung der Glocken dienten. Neben oder in dem südlichen befand sich eine Marienkapelle, bei der im 10. Jahrhundert die von Papst und Kaiser erwählten Richter Recht sprachen. Die Fassade trug ein von Paul I. († 767) gestiftetes Mosaikbild. Es war über und zwischen die beiden Reihen von je drei Fenstern angeordnet. Oben thronte Christus; um ihn standen die Symbole der Evangelisten, zwischen den Fenstern Heilige und Konstantin, der Stifter des Baues (s. Bild 41). Das Dach des Mittelschiffes und der Querarme war mit Erzplatten gedeckt, das der Seitenschiffe nur mit Ziegeln [2].

Während des 4. Jahrhunderts bildete man den *obern Theil der Fassaden* wohl noch stets im Dreieck, indem man die beiden Linien, welche den schräg abfallenden Dachflächen entsprachen, an ihren Fusspunkten durch eine starke Horizontallinie verband und letztere durch ein Gesimse hervorhob. Dies Gesimse lief parallel zum Dache des vor der Fassade liegenden Säulenganges und betonte mit ihm die horizontale Richtung (Bild 42). Erst nachdem es fortgefallen war,

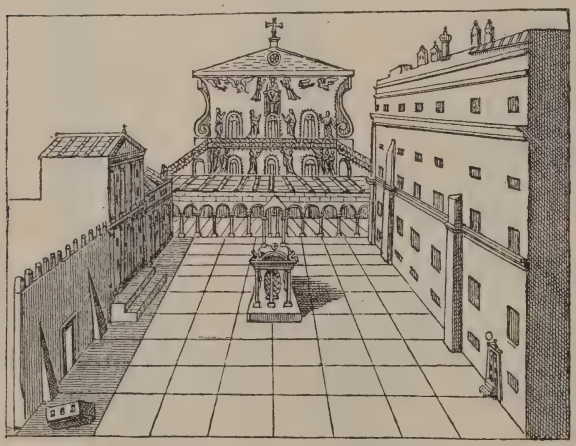


Bild 41. Fassade der alten Petersbasilika zu Rom.

[1] *Caravita,* I codici e le arti a Monte Cassino I, 191 sg.
[2] *Ciampini* l. c. p. 35.

Bild 42. Schmalseite eines Sarkophages mit Basiliken, dem Quellwunder und der Heilung der Blutflüssigen (vgl. S. 25 und Bild 24).

und als das Mittelschiff verhältnissmässig schmäler wurde, weil man die Höhenrichtung mehr betonte, konnten neue Motive für die Decoration der Fassaden versucht werden. Sie führten zuletzt zu der hochaufstrebenden, von Thürmen flankirten Schauseite gotischer Kathedralen, die ohne Vorhalle blieb und einen grossen freien Platz der Stadt beherrschte.

Fünf Thore führten aus dem Vorhofe in die Basilika des hl. Petrus, die drei mittlern ins Mittelschiff, die beiden andern in die innern Seitenschiffe. Ein sechstes (porta sancta), durch welches man in das äusserste rechte Seitenschiff eintrat, wurde nach dem 13. Jahrhundert gebrochen. Dem mittelsten Thore gab Leo IV. silberne Bilder[1]. Zur Linken dieses Hauptthores befand sich die porta Ravenniana, welche von den jenseits der Tiber wohnenden

[1] Porta mediana, argentea, regia maior. Das Hauptthor wurde auch sonst Porta regia genannt. *Migne* l. c. LXI, col. 846, n. 34.

Ravennaten und von den römischen Männern benutzt ward; zur Rechten die porta Romana, durch welche die Frauen eintraten, welche rechts Platz nahmen, während die Männer links standen. Neben der Männerthüre öffnete sich das Gerichts-Thor (porta iudicii) zum linken Seitenschiff. Es hiess so, weil „durch dasselbe die Todten, welche vom Herrn gerichtet werden, in die Kirche getragen wurden". Ihm entsprach auf der Frauenseite die porta guidanea, durch welche die Führer (guidones) die Fremden einführten. Neben ihr wurden Fackeln und Kerzen verkauft, welche die Pilger am Grabe des hl. Petrus und an andern heiligen Stätten der Basilika opferten.

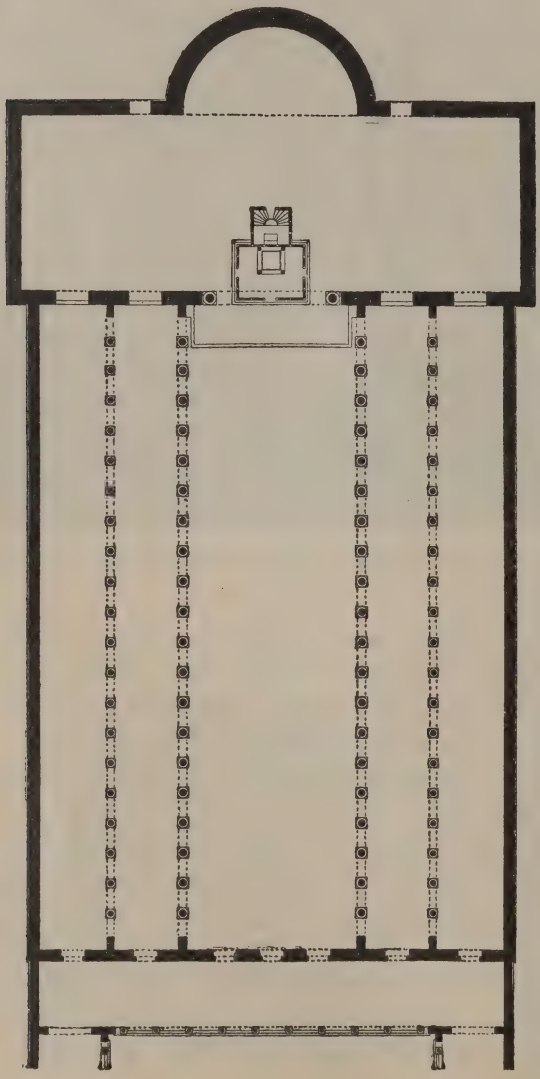
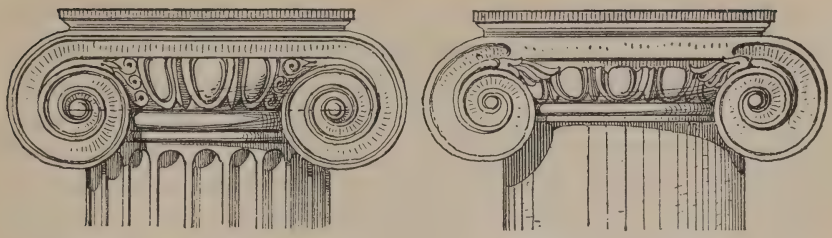


Bild 43. Grundriss der Paulsbasilika vor den Mauern Roms.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

Beim Eintritt in die alte Peterskirche sah der Besucher rechts und links je zwei Reihen von 22 *Säulen*. Zwei grosse Säulen standen dann noch am Triumphbogen, vier um den Altar, sechs ältere bildeten vor dem Hochaltar eine Art Lettner. Dem Besucher zeigte also der erste Blick 100 Säulen. Der Eindruck wird dem ähnlich gewesen sein, welchen man heute in St. Paul bei Rom gewinnt, das nur wenig kleiner ist als Alt St. Peter. In jeder seiner vier, die fünf Schiffe trennenden Säulenreihen hat St. Paul je 20 Säulen (Bild 43). Da aber zweimal 10



a. Vom Tempel der Fortuna virilis. b. Vom Marcellustheater.

Bild 44. **Römisch-Jonische Kapitäle.**

(Aus: Handbuch der Architektur II, 2: *Durm,* Die Baukunst der Etrusker und Römer.)

Säulen ehedem dort vor dem Altar standen, wurde auch in ihm wiederum die Zahl 100 erreicht. Ja, da überdies der Triumphbogen auf zwei gewaltigen Säulen ruhte, stieg die Zahl auf 102.

In Alt St. Peter kamen zu jenen ältesten 100 Säulen noch 6 kostbare in der vordern Hälfte der Ikonostase, viele kleinere in den Kapellen und um die Altäre der Schiffe, 36 grosse in der Vorhalle u. s. w.[1] Ist schon die einzelstehende Säule im stande, einen monumentalen Eindruck zu machen, so sieht sich das Auge kaum satt an solchen stattlichen Reihen. Freilich hat die römische Säule nicht mehr die so fein abgewogenen Verhältnisse der griechischen. Es blieb ihr aber doch noch viel von der alten Eleganz. Was sie an Grazie verlor, gewann sie an Kraft. Die Römer bildeten ja das jonische Kapitäl härter, betonten den Eierstab schärfer und formten die Voluten herber (Bild 44).

Sie gingen dann weiter und vereinten dies jonische Kapitäl mit dem korinthischen zu einem Compositenkapitäl, worin sie den Eierstab, die Voluten der Schnecken und die Akanthusblätter zu einem luxuriösen Baugliede zusammenstellten.

Die Schäfte der Säule meisselten Roms Bauherren aus dem kostbarsten Marmor und aus Granit. Manche Basiliken erhielten freilich nur Säulen, welche aus den Palästen der Kaiser und der Senatoren oder aus den besten öffentlichen Gebäuden entnommen wurden. Sie passen oft nicht recht zu ihrer Stelle, sind aber werthvolle Ueberreste des Alterthums. Andern Basiliken gaben die Päpste oder reiche Bauherren neue Säulen, die an Werth mit den ältern zu wetteifern versuchen. Leicht geht das Auge an der Rundung dieser kraftvollen Stützen vorbei, um voranzueilen zum Altar oder

[1] *Hübsch* (Die altchristlichen Kirchen Taf. 3) gibt jeder Reihe 23 Säulen. Vgl. über die Zahl der Säulen *de Rossi,* Inscriptiones II, 229. 331. Auf dem bei *de Rossi* und *Duchesne* gegebenen Plane sind die Säulen des Triumphbogens ummauert.

den Blick hindurchzuwerfen in die schattigen Seitenschiffe. Das Licht spielt auf der ihm zugewandten Seite der Oberfläche, bildet goldige Streifen und geht langsam über in die tiefsten Töne. So gibt es der trotzigen Festigkeit dieser starken Monolithen einen milden Schimmer und verstärkt doch auch wieder die verticale Richtung, somit die Idee des Tragens. Die Reihe selbst sammelt in ihre Einheit die Vielheit der Einzelglieder zu einer so rhythmischen Melodie, wie sie kaum anderswo in der Baukunst gefunden wird.

Begeisterte Anhänger griechischer Architektur tadeln die altchristlichen Baumeister heftig, dass von ihnen die Säulen zu Stützen von *Bogen* erniedrigt worden seien. Sie sehen darin Mangel an Geschmack, fehlerhaftes Abweichen von den erprobten Gesetzen des reinen Stiles. Wäre es wirklich ein unverzeihlicher Barbarismus, Säulen mit Bogen zu verbinden, so würde der Vorwurf doch zuerst die Baumeister der Kaiser, besonders jene des Diocletian treffen, in dessen Palast zu Spalato diese Verbindung häufig vorgenommen ist. Wer ruhig und gerecht urtheilt, muss gestehen, dass die altchristlichen Baukünstler sich die Sache gründlich und nach allen Seiten hin überlegt haben. Sie verstanden die Schönheit eines auf die Säulen gelegten Architravs sehr gut. Gaben sie doch darum nicht selten dem Mittelschiff ein gerades Gebälke. Ein solches finden wir z. B. in Maria Maggiore, im Erdgeschoss von S. Lorenzo vor den Mauern, im lateranensischen Baptisterium und in fast allen einfachern Vorhallen (Bild 45).

Dieselben Baumeister wussten aber auch die technischen Vortheile des Bogens, ja dessen Nothwendigkeit zu schätzen. Um nach beiden Seiten hin zu befriedigen, haben sie in St. Peter im Mittelschiff die Säulen mit Architraven belastet, in den Seitenschiffen aber Bogen auf die Säulen gesetzt. Dass die Bauführer dabei von künstlerischem Gefühl geleitet wurden, erhellt schon daraus, dass sie unter dem Architrav meist jonische Kapitäle verwandten, weil diese vermöge ihrer Schneckenlinien leichter aus dem verticalen Säulenschaft in den horizontalen Steinbalken überleiten. Dagegen schoben sie unter die Bogen lieber Compositenkapitäle ein, welche in ihrer mehr aufstrebenden und ausladenden Gestalt die ansteigende Linie der Säule mit der Wölbung des Bogens harmonischer verbanden.

In ihren Tempelfassaden stellten die Griechen die Säulen nahe nebeneinander. Sie wagten es nicht, dieselben weit auseinander zu rücken, weil sonst die marmornen Stücke des Architravs, welche vom Mittelpunkt einer Säule bis zu dem der folgenden reichten, eine zu grosse Länge verlangt hätten. Auf ihnen ruhte der Giebel,

der in der Mitte der Fassade eine bedeutende Belastung brachte, vermittelst deren der dorische, schon an sich schwere Architrav (Bild 46) leicht zerbrochen worden wäre. Im jonischen Stil (Bild 47) theilten die Griechen den Architrav. Statt ihn, wie der dorische Stil zu thun gewohnt war, aus einer Reihe breiter Balkenstücke zu bilden, stellten sie ihn aus drei Reihen längerer, schmälerer Steine her. Dadurch machten sie ihn nicht nur für das Auge leichter und gefälliger, sondern auch stärker, da die verticalen Fugen der drei Reihen weit auseinander lagen. Nach dieser Verstärkung des Architravs konnten nun die Säulen weiter auseinander

Bild 45. S. Lorenzo vor den Mauern Roms.

gerückt werden. Aber auch die so gewonnenen grössern *Säulenabstände* genügten den Römern nicht. Sie mussten um so mehr nach neuen Wegen suchen, weil sie auf ihre Architrave nicht nur ein Giebeldreieck, sondern Mauern, ja ganze Stockwerke aufbauten. Eine treffliche Lösung fanden sie in flachen Entlastungsbogen, welche über den Architrav von einer Säule zur andern in sorgsamem Ziegelmauerwerk gespannt wurden. Dieselben leiteten leicht den Druck der obern Theile des Baues von der Mitte der Steinbalken des Architravs hinweg auf deren Endpunkte und dadurch auf das Kapitäl und die Säule. Ein sehr lehrreiches Beispiel einer solchen Construction gibt die profane, später zur Kirche S. Croce in

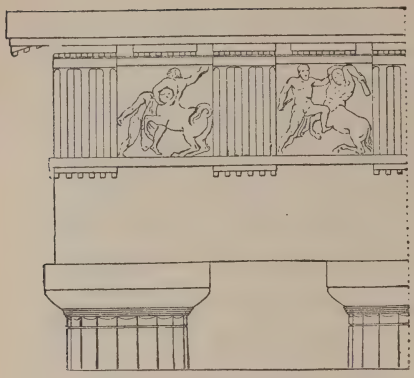


Bild 46. Dorischer Architrav.

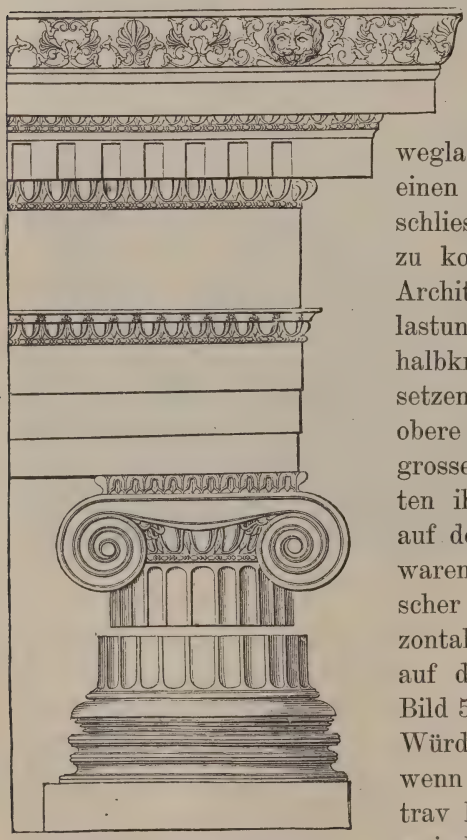


Bild 47. Jonischer Architrav und Säulenfuss.

Gerusalemme umgebaute Halle. Ihre Fenster hatten einen steinernen Sturz, über dem zuerst ein flacher, dann noch ein halbrunder Entlastungsbogen gespannt ward. Die Last des Oberbaues geht also am Sturz vorbei und ruht auf den Mauern[1]. Denken wir uns nun eine Säulenreihe mit einem Architrav, dessen Steinstücke von Säule zu Säule ebenso entlastet werden, so ist doch offenbar etwas höchst Ueberflüssiges da. Wie man in jenem Fenster in S. Croce später den geraden Sturz entfernte, so konnte der Baumeister auch den Flachbogen weglassen und das Fenster durch einen Rundbogen nach oben hin abschliessen. Ebenso musste man dazu kommen, über den Säulen den Architrav mit den flachen Entlastungsbogen zu sparen und gleich halbkreisförmige Bogen auf sie zu setzen, welche leicht und sicher die obere Wand tragen. Wünschte man grosse Räume, worin die Versammelten ihre Blicke auf den Altar und auf den Ambo richten sollten, dann waren doch leichte Säulen praktischer als wuchtige Pfeiler. Die horizontale Richtung blieb, wie ein Blick auf das Innere von St. Paul (vgl. Bild 52) zeigt, hinlänglich gewahrt. Würde diese Basilika schöner sein, wenn über ihren Kapitälen ein Architrav läge, und wenn die Oeffnungen zwischen ihm und den Entlastungsbogen vermauert wären? Die Ober-

[1] *Hübsch* a. a. O. Taf. 30, 8 u. S. 70. Vgl. *Dehio* Taf. 31, n. 4, S. 106. 123. *Caumont*, Abécédaire (5e éd.) p. 18 s.

wand würde dadurch so massig und so überwältigend, dass ein drückendes Gefühl entstände und die Säulen gefährdet erscheinen würden.

Bedienten die Baumeister der Kaiser sich im 3. und 4. Jahrhundert mit immer grösserer Vorliebe der Säulen, welche vortrefflich passten zu den Gewölben ihrer Apsiden und zu all den vielen viereckigen oder runden Nischen, wodurch sie ihre Mauern zugleich entlasteten und belebten, so trat bei den christlichen Basiliken noch ein weiterer Umstand hinzu, welcher die Säulen unentbehrlich machte. Er verbot einfachhin, die Obermauer mit den sie tragenden Bogen auf Pfeiler zu stützen, die vom rein theoretischen Standpunkt besser zu ihnen gepasst haben mögen, jedenfalls billiger und leichter zu beschaffen waren. Die Basiliken hatten nämlich im 4. Jahrhundert in Italien und anderswo, in Rom wohl auch noch später, nur oben im Mittelschiff Lichtöffnungen. Die Seitenschiffe blieben ohne Fenster, mussten also durch das von oben schräg einfallende Licht erhellt werden. Viereckige Pfeiler hätten nicht genug Strahlen durchgelassen, hätten zu breite und tiefe Schatten geworfen. Säulen wirken wie ein nach beiden Seiten hin stark ausgeschrägtes Fenster, das weit mehr Helligkeit gibt als ein nicht abgeschrägtes. In unsern Tagen würde das Licht, welches die in den Seitenschiffen versammelten Laien damals erhielten, freilich nicht genügen; denn heute wollen alle nicht nur wo möglich den Altar, und was an ihm geschieht, genau sehen, sondern auch noch klein gedruckte Gebetbücher benutzen. Den Alten erschien selbst das aus den Oberlichtern des Mittelschiffes einströmende Licht noch zu grell oder zu stark. Sie schwächten und brachen es mit eigenthümlichen *Fensterverschlüssen* (Transennae), dünnen Platten, welche das Licht durchscheinen liessen, oder mit durchbrochenen Marmorstücken (Bild 48), oder mit Gitterwerk aus Holz und Erz [1]. Die Ansicht, diese Alten

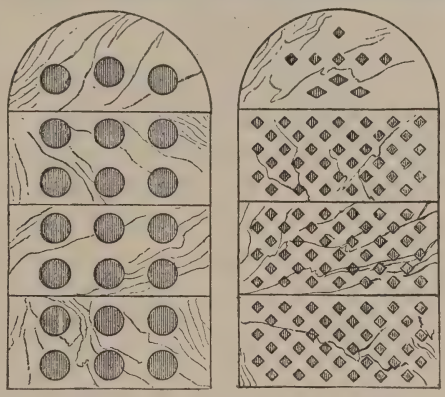


Bild 48. **Fensterverschlüsse aus S. Lorenzo vor den Mauern Roms.**
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] Proben bei *Dehio* und *v. Bezold* Taf. 31, n. 12—16. *Hübsch* Taf. 5, n. 22—27; 11, n. 1. 3. 7; 17, n. 2; 45, n. 3. 8; 55, n. 15 f. u. s. w. *Essen-*

hätten grössere Glasfenster nicht gekannt oder sie wenigstens wegen ihres hohen Preises nur in den vornehmsten Räumen verwendet, ist heute nicht mehr haltbar. Wenn sie gerne zum Fensterglimmer (Lapis specularis) griffen, so geschah dies nicht, weil er billiger war, sondern aus alter Gewohnheit, und weil er das Licht, nicht aber die Sonnenstrahlen durchliess. Zahlreiche Funde in Pompeji und Herculanum, selbst in Gallien und Germanien, thun dar, dass eigentliches Fensterglas durchaus nicht selten war. Oefters reden die alten Schriftsteller von Fensterscheiben[1]. Waren einmal die Vortheile der Glasfenster bekannt, so wird der Preis nicht allzuhoch sich gestellt haben. Man verwendete für den Hausgebrauch und für Mosaiken so viel Glas, dass die Herstellungskosten nicht gross sein konnten.

Der Grund, warum oben in den Kirchenfenstern wenig Glas angebracht wurde, ist also nicht im Kostenpunkt, sondern anderswo zu suchen. Er liegt darin, dass nicht so viel Licht nöthig war, dass man das Helldunkel des Dämmerlichtes liebte und unbedingt eine fortwährende Lüftung verlangte, die in heissen Gegenden unentbehrlich ist. Die Transennae liessen das erwünschte Mass von Licht durch, hielten den Regen ab und führten dem Innern stets frische Luft zu. Unangenehme, schädliche Zugluft entstand nicht, weil alle Fenster hoch oben lagen.

Die *Fenster* selbst waren meist länglich und endeten oben im Halbkreise. Schon das Material der Mauern führte zu dieser Form; denn mit Ziegeln lässt sich ja ein solches oben abgerundetes Fenster leichter und dauerhafter herstellen als ein gerade geschlossenes.

---

wein, Christlicher Kirchenbau: Die Baustile III, 2, S. 93. Manche Muster der Fensterverschlüsse glichen den in alten Kirchen so häufig verwendeten Schranken, die ebenfalls Transennae hiessen.

[1] *Lactant.*, De opificio Dei VIII, 11 (*Migne*, PP. lat. VII, 30): „Et manifestius est, mentem esse, quae per oculos ea, quae sunt opposita, transpiciat quasi *per fenestras perlucente vitro* aut speculari lapide obductas.“ Symphosii aenigma 66 (al. 88) (*Migne* ibid. VII, 294 Specular [al. Vitrum]):

> Perspicior penitus nec luminis arceo visus,
> Transmittens oculos intra mea membra meantes:
> Nec me transit hiems, sed sol tamen emicat in me.

Lib. pont. *Leo III.* n. 82, ed. *Duchesne* II, 25: „Fenestras (basilicae Salvatoris) de absida ex vitro diversis coloribus decoravit atque conclusit.“ Vgl. II, 10. Aehnlich *Sergius II.* n. 29, ibid. II, 94; *Benedictus III.* n. 30, ibid. II, 147. Vgl. *Marquardt*, Handbuch der römischen Alterthümer VII, Privatleben (2. Aufl.), 2. Th., S. 757 f.

Dagegen wurden die Thüren fast ausnahmslos oben gerade gebildet. Der tiefere Grund liegt wohl darin, dass die Thürflügel nicht leicht anders als in horizontaler Linie enden konnten (Bild 49). Später legte man über den Thürsturz einen Entlastungsbogen, wodurch ein Tympanon entstand. Dasselbe wurde dann Veranlassung zu den herrlichen Portalen der romanischen und gotischen Periode.

Im *Innern der altchristlichen Basiliken* hatten die Laien in den Seitenschiffen ihre Plätze. Das Mittelschiff bot unten beim Eingange den Büssern, also nahe weiter zum Chore hin den Sängern und dem niedern Clerus, in der Nähe des Altares den Subdiakonen und Diakonen, endlich in der Apsis den Priestern Platz. Vornehmern Frauen und wohl auch den gottgeweihten Jungfrauen waren Plätze vorbehalten im Matroneum oben am Ende des nördlichen Seitenschiffes oder im Querschiffe auf der Evangelienseite, beim Altare. Die Männer hatten auf der andern Seite ihr Senatorium, welches der in vielen Gegenden noch heute üblichen „Schöffenbank" entsprach. *Crostarosa*, einer der besten Kenner der alten römischen Basiliken, bezeugt, dass in ihnen noch heute unten im Mittelschiff an der zweiten Säule zur Rechten und Linken die Spuren der Löcher sichtbar sind, in welche die Schranken eingelassen waren, hinter denen die Büsser standen[1]. Aehnliche Löcher sind erkennbar oben in den Seitenschiffen beim Matroneum und Senatorium. Im Mittelschiffe sieht man ferner an der ihm zugewandten Seite aller Säulen in der Höhe von 3 bis 3,50 m die Spuren der Haken, woran die Vorhänge hingen, wodurch es bei der Wandlung gegen die Seitenschiffe abgeschlossen war.

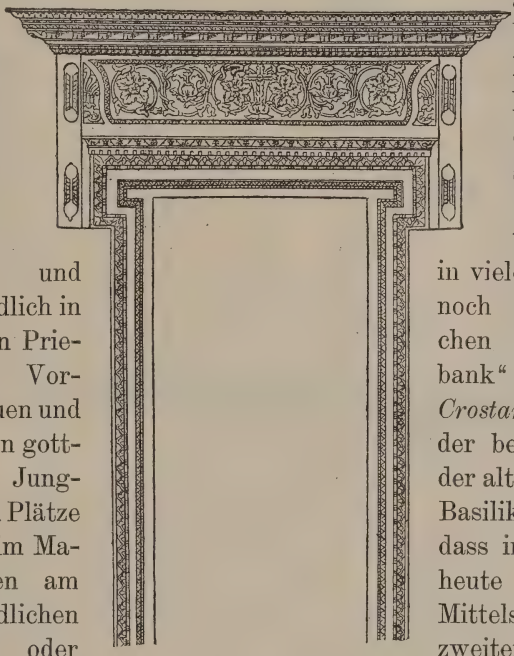


Bild 49. Thürumrahmung von S. Agostino bei Spoleto.

[1] *Crostarosa*, Le basiliche cristiane (Roma 1892) p. 59 s. 69 s.

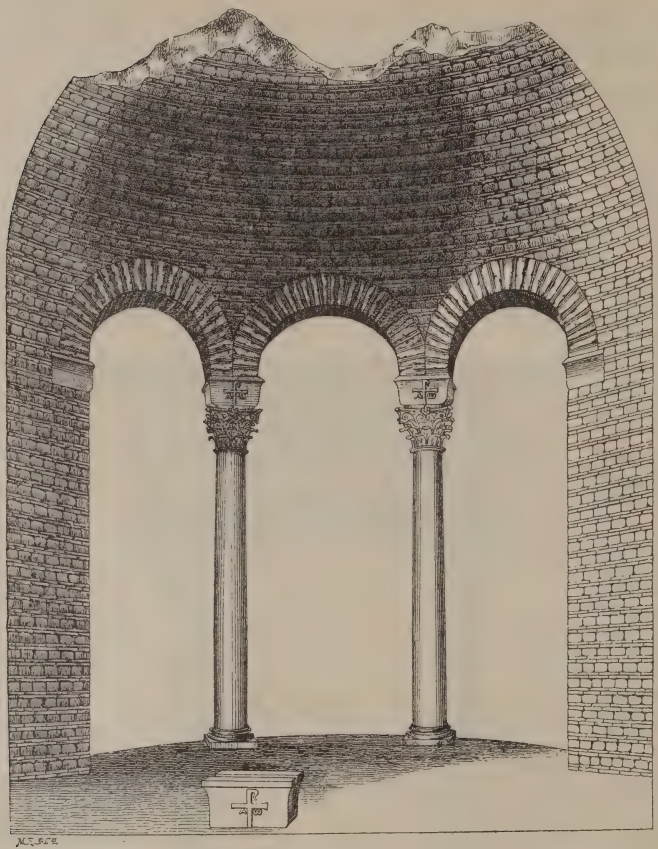


Bild 50. **Durchbrochene Apsis der Basilica Severiana zu Neapel aus der Mitte des 6. Jahrhunderts.** (Nach de Rossi.)

In einigen Basiliken befand sich das Matroneum an andern Stellen, oben auf den Emporen oder hinter dem Sitze des Bischofs in einem Chorumgange. Dass z. B. in Maria Maggiore ehedem ein offener Säulengang um das Chor führte, wie dies zu Köln in Maria im Capitol, in vielen andern romanischen und in den meisten grössern gotischen Kirchen der Fall ist, steht fest. Sicher ist auch, dass in Maria Maggiore in jenem Gange Frauen, gottgeweihte Jungfrauen oder vornehme Damen ihre Plätze besassen[1]. Ob aber auch in

[1] Lib. pont. *Paschalis I.* n. 30, ed. *Duchesne* II, 60. Ueber solche durchbrochene Apsiden vgl. *Holtzinger*, Die altchristliche Architektur (Stuttgart, Ebner und Seubert, 1889) S. 78 f. *de Waal*, Die Apostelgruft. Röm. Quartalschrift, 3. Supplementheft (Rom 1894) S. 111, Anm. 2. *Kraus*, Gesch. der christl. Kunst I, 303 f. *Kirsch*, Die christlichen Cultusgebäude im Alterthum. Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft (Köln, Bachem, 1893) S. 34 f. 36 f. 83 f.

andern Basiliken, welche solche durchbrochene Apsiden (Bild 50) hatten, die Frauen sich während des Gottesdienstes im Chorumgange aufhalten durften, bleibt zweifelhaft.

Die *Emporen* dürften im Abendlande schwerlich je, wie später im Morgenlande, als eigentlicher Aufenthalt der Frauen gegolten haben. Die Empore von S. Lorenzo bei Rom wurde um 435, die von S. Agnese (Bild 51) um 325 bezw. 625, die in diesem Jahrhundert zerstörte in S. Caecilia um 820 erbaut. S. Prassede besass im Querschiff eine Empore. Wie konnten aber die Frauen und Jungfrauen aus diesen Oberräumen zum Opfer und zur Communion kommen? Die Schwierigkeit, auf diese Frage eine genügende Antwort zu geben, nöthigt zur Läugnung, diese Emporen seien von Anfang an beim Gottesdienst von den Frauen benutzt worden. Sie dienten wohl als Privatoratorien. S. Agnese ward um 325 von Constanza für sie und ihren Hofstaat errichtet, um 625 von Papst Honorius als Kirche eines Nonnenklosters erneuert. S. Lorenzo wurde von Mönchen als Kirche benutzt. Wahrscheinlich beteten die Mönche

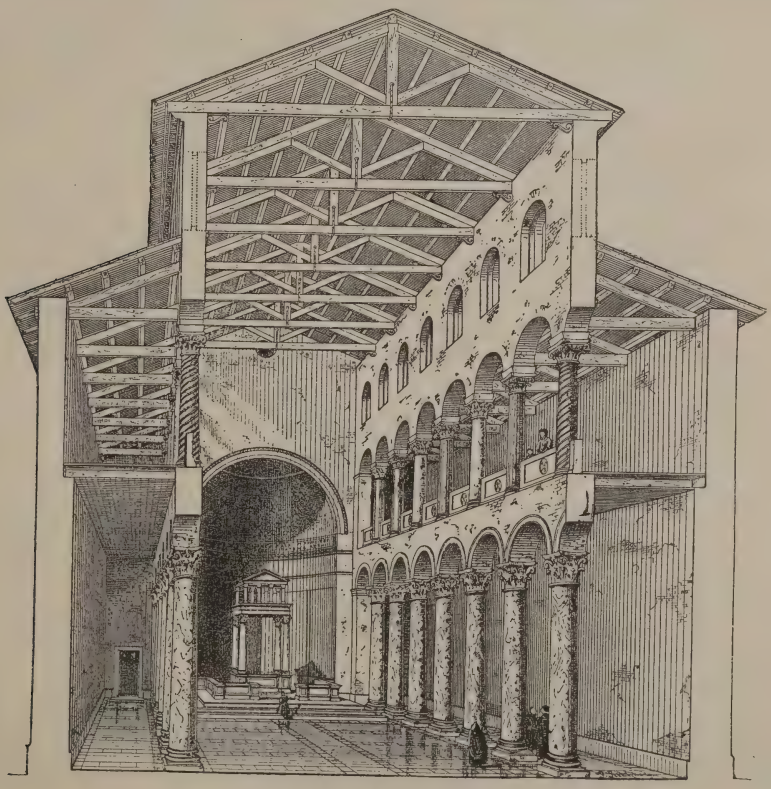


Bild 51. S. Agnese bei Rom.

und Nonnen auf den Emporen auch ihr Stundengebet. Die Empore von S. Vitale in Ravenna war wohl der Aufenthalt für den Exarchen und für seinen Hof, wie in der Aachener Pfalzkapelle Karl d. Gr. die Oberkirche für sich und sein Gefolge in Anspruch nahm. In den Doppelkapellen des Mittelalters hat sich oben die vornehmere Gesellschaft, unten aber das Volk versammelt. Erst als die Sitte, in jeder feierlichen Messe die heilige Communion zu empfangen und zum Opfer zu gehen, ausser Kraft gesetzt wurde, konnten vornehme Leute und Nonnen sich während des öffentlichen Gottesdienstes auf Emporen zurückziehen. Je mehr jene Sitte verschwindet, desto häufiger erscheinen solche Emporen. Selbst im Orient sind im 4. Jahrhundert Basiliken mit Emporen nie oder wenigstens sehr selten erbaut worden.

Nach oben hin endeten wohl in frühester Zeit sehr viele Basiliken in einen offenen Dachstuhl. Das war dann eine letzte Erinnerung an das Atrium der römischen Häuser. Die bedeutendern hatten wenigstens später eine reich kassettirte Decke. Gewölbe erhielt keine Basilika für ihr Mittelschiff[1], weil die Obermauern zu dünn waren. Zum Tragen von Gewölben hätten sie eine ganz andere Construction erfordert. Dagegen ist die Apsis stets in Form des Viertels einer Kugelfläche gewölbt. In den Seitenschiffen brachte man früh Gewölbe an, z. B. in S. Croce.

Ueberschauen wir das Innere einer Basilika, z. B. dasjenige von St. Paul, so bietet es selbst in einer unvollkommenen Abbildung (Bild 52) einen grossartigen Anblick. „Für den in der Mittelachse des Hauptschiffes stehenden Beschauer deckt sich der Altar genau mit dem perspectivischen Verschwindungspunkte der grossen Horizontallinien. Auf seinen Ort wird der Blick mit Nothwendigkeit hingelenkt. Hier ist es, wo der scheinbar in immer kürzer werdenden Intervallen vorwärts eilende Rhythmus der Säulen und Bogen stille steht, wo dieser zweigetheilte Bewegungsstrom sich gleichsam aufstaut und emporsteigt, um in der Halbkreislinie der Apsiswölbung sich zu vereinen — ein Finale von unvergleichlich einfacher, ruhiger, majestätischer Wirkung. Immer erscheint dem Auge das Sanctuarium, obgleich, nach der Grundfläche berechnet, nur ein kleiner Bruchtheil des Ganzen, als der herrschende Hauptaccent des Bildes.“ [2]

[1] Die Annahme von *Hübsch*, es habe in Italien auch vollständig gewölbte altchristliche Basiliken gegeben, ist unzutreffend. Es scheint sogar, dass alle *römischen* Basiliken bis zum 13. Jahrhundert eine flache Decke hatten, keinen offenen Dachstuhl. Röm. Quartalschrift IX (1895), 105.

[2] *Dehio* und *v. Bezold*, Die kirchliche Baukunst I, 106.

Bild 52. Inneres der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms.

Es ist wahr, dass heute, nach Abschluss der Restauration, in St. Paul alles in der modernsten Art glänzt und glitzert. Manches ist nach italienischer Mode „verschönert". Die Patina des Altehrwürdigen fehlt. Aber einst war der Bau auch neu. Er macht, trotz störender Einzelheiten, doch immer den grossartigsten Eindruck. Sein Raum ist weit und breit, hoch und licht, klar und consequent durchgebildet, voll Wechsel im Durchblick durch die Säulenhallen, einheitlich zusammengehalten durch den Altar, sein Ciborium und die um ihn vertheilten Mosaiken. Die Schönheit des geschlossenen Raumes ist hier in einer Art erreicht, wie die Antike sie trotz ihrer prachtvollen Badesäle, Kaiserpaläste und Fora nicht kannte, ja nicht anstreben konnte, weil ihr die Idee der Kirche, der Gemeinschaft der Heiligen fehlte. Damals gab es zahllose, stets vermehrte Götter, Göttinnen und Genien, Tempel reihte sich an Tempel, Altar an Altar. Immer mehr zersplitterte der Particularismus die Menschheit, trotz der grossen Staatseinheit des römischen Reiches. Das Christenthum kam, fasste alles zusammen und schuf als ein Symbol der Katholicität seine Basilika.

Nicht technisches Unvermögen, nicht Scheu vor den Kosten bewog zum Festhalten an den flachen Decken, sprach gegen Wölbung des Mittelschiffes. Centralbauten mit ihren prächtigen Kuppeln, vor allem das so einheitlich zusammengefasste Pantheon, grosse Hallen mit gewaltigen Gewölben, z. B. die Basilika des Maxentius am Forum, zeigen, was die alten Architekten wagten und vermochten. Wie die Griechen festhielten am dorischen und jonischen Stil, so blieben die Römer in ihren Kirchenbauten bei zwei Typen: der Centralanlage und dem Langbau. In ersterer wölbten sie die Mitte wie den Umgang in immer neuen Formen, in letzterem blieben sie im Mittelschiff bei hölzernen Decken. Eine Wölbung hätte, abgesehen von andern, bereits oben erwähnten Gründen, die Stützen zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen so sehr erbreitert, dass das Volk von seinem Platze aus nicht mehr den Ambo, die Cathedra und den Altar erblickt hätte. Solange die Frauen in einem Seitenraum, die Männer im gegenüberliegenden bleiben mussten, war an ein gewölbtes Mittelschiff nicht zu denken. Es wurde erst möglich, nachdem Klosterkirchen entstanden, in denen das Volk weniger erschien oder im Mittelschiffe Platz nahm. Grössere Sicherheit vor Feuersgefahr und längeres Festhalten der Wärme, welche zum Gewölbebau einluden, waren in Italien weniger nöthig als im kältern Norden. Der Gegensatz zwischen der wechselvollen, kassettirten Decke und der Chorwölbung wirkte wohlthuend; die breiten

Flächen der Oberwände waren für Malereien unersetzlich; die leichte Eleganz der Säulen war zweifelsohne schöner als die wuchtige Masse der Pfeiler. Wie gut entwickelte sich im Mittelschiffe die Procession, welche den Bischof zum Altare führte! Dies Mittelschiff leistete nun für den Gottesdienst das, was ehedem die weiten Vorhöfe der Tempel geboten hatten, worin die Priester in feierlichem Aufzuge die Opfer zum Altare brachten. Dieser grosse, freie Raum war noch immer ein Verbindungsglied zwischen dem alten Hause der vornehmern Bürger und der Wohnung Gottes. Aus dem Atrium hervorgegangen, bewahrte das Mittelschiff, auch nachdem es überdeckt war, noch vieles von dessen Formen. Seine Einwölbung war ein so energischer Bruch mit den alten Ueberlieferungen, war technisch eine principiell so tief, bis in den untersten Stein der Fundamente eingreifende Neuerung, dass sie nur langsam und allmählich annehmbar und populär werden konnte.

Italien hat bis heute das Ideal der „Raumkunst“ festgehalten. Auch seine grossen, im gotischen Stile von Franziskanern und Dominikanern erbauten Kirchen — man erinnere sich an Maria sopra Minerva, an die weiten grossen Kirchen der Bettelorden in Florenz, Perugia, Siena und Venedig — haben die deutsche und französische Auffassung der Gotik in diesem Sinne umgewandelt. Die gute Renaissance Italiens, vor allem St. Peter, verdankt den grössten Theil ihres Reizes wiederum dieser von den alten Römern angebahnten, von der katholischen Kirche ausgebildeten Schönheit des Innenraumes. Die weltbeherrschende Roma suchte weite Räume für weniger ideale Zwecke, die Kirche für die höchsten, welche die Menschheit kennt.

Verlässt man die Basilika und betrachtet man ihr *Aeusseres,* so fällt dessen Schmucklosigkeit auf. Da fehlt alles, was die Seitenansicht und das Chor romanischer und gotischer Kirchen so zierlich und anziehend macht. Hausteine, die bearbeitet werden müssen, darum zu Profilirungen herausfordern, sind nicht verwendet. Oft waren sie schwer zu haben; nie konnten sie mit den vortrefflichen Ziegeln der alten Zeit, die sich durch die fest bindenden Lagen des vorzüglichen Kalkmörtels zu einer Masse verbanden, in praktischer Verwendbarkeit für hohe, leichte Mauern den Vergleich aushalten. Das Material ist also kräftig, aber es bleibt einförmig. Schichten von Ziegeln und Kalkfugen wechseln in ruhiger, flacher Einförmigkeit. Fensteröffnungen mit ihren Verschlussplatten und Entlastungsbogen, die in der Flucht der Mauer bleiben, bringen wenig Wechsel. Das Schlussgesimse ist einfach und ladet kaum

aus. Die Mauern brauchten nicht dick zu sein, um die Decken und Dächer zu tragen; deshalb lag keine Veranlassung vor, in ihnen durch Nischen Ersparnisse oder durch Strebepfeiler bedeutendere Verstärkungen zu erzielen. Die Basilika erinnert an die Worte des Psalms: „Omnis decor eius ab intus.“ All ihr Schmuck ist ins Innere verlegt. Sie bildet den vollsten Gegensatz zum griechischen Tempel. Seine Cella war freilich bemalt, umschloss ein hochbedeutsames, werthvolles Götzenbild, aber sein Aeusseres wurde doch mit mehr Liebe und Sorgfalt behandelt, weil es dem Vorhofe zugewandt war, wo das Volk seine öffentlichen Feste feierte, seine Opfer darbrachte. Wie der Tempel blieb der Cult der Griechen und Römer äusserlicher, mehr auf das Sichtbare gerichtet als auf die innerliche Heiligkeit. Ruhm, Ehre und Ansehen vor den Menschen galten als die höchsten Ideale, die mächtigsten Triebfedern. Der hl. Augustinus zeigt, wie selbst ihren Helden und ihren grössten Philosophen der innere Werth wahrer sittlicher Grösse fehlte; denn ihre Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mässigkeit wurden durch hässliche Laster verdunkelt, die in ihrem Innern aus Ehrgeiz oder Sinnlichkeit entsprangen. Das Christenthum suchte zuerst und vor allem die Herzen, die Seelen zu heiligen, lehrte, besonders in den Zeiten der Verfolgung, das Aeussere verachten. Dementsprechend begann auch seine Kunst mit der möglichst vollkommenen Ausstattung des Innern. Weil aber das höchste Ideal des Christenthums in der harmonischen Einheit des Innern und Aeussern besteht, weil die innere Heiligkeit der Seele auch den Leib verherrlichen und alles Sichtbare verklären soll, durfte und musste die christliche Kunst in fortschreitender Entwicklung auch dem Aeussern sich zuwenden. Sie hat es so ausgebildet, dass es dem Innern entsprach, ja das Wesen des Innern auch nach aussen kundthat.

Ueber *Zahl und Namen der römischen Basiliken* unterrichtet uns ein Verzeichniss des Liber pontificalis, in den verschiedene Verfasser nach und nach die Biographien aller ältern Päpste eintrugen. Einer derselben erzählt nämlich, welchen Kirchen Papst Leo III. († 816) Geschenke gemacht habe, und nennt bei dieser Gelegenheit viele Gotteshäuser Roms. Seine Liste möge mit kleinen Veränderungen und Zusätzen hier Platz finden[1]. An der Spitze stehen die beiden in der Stadt liegenden Patriarchalkirchen des Erlösers (Lateran) und der Gottesmutter (Maria Maggiore). Nachdem im Anschluss an letztere zehn Marienkirchen aufgezählt sind,

[1] Vgl. Lib. pont. ed. *Duchesne* II, 18 sq.

kommen wir zu den beiden grossen vor der Stadt liegenden Wallfahrtskirchen St. Peter und St. Paul und zu 13 Gotteshäusern, welche Aposteln, Martyrern und andern damals hochverehrten Heiligen gewidmet waren. Nun folgen Pfarrkirchen in topographischer Ordnung, anfangend mit S. Clemente beim Cölius, und über den Esquilin gehend, nach S. Chrysogonus in Trastevere führend, Diakonien, 7 selbständige Klöster, 16 Klöster, deren Mönche in den Hauptkirchen das Chorgebet verrichteten, 26 Kirchen der Frauenklöster und Kapellen und 4 Hospitäler. Dazu traten noch viele kleine, den grössern zugehörige und meist neben ihnen erbaute Gotteshäuser sowie Cömeterialkirchen.

In der folgenden Liste bezeichnet 1 und 2 die grossen Basiliken (Patriarchalkirchen) in der Stadt. 3—12 gibt im Anschluss an 2 die *Marienkirchen.* 13 und 14 bieten die beiden grossen *Kirchen der Apostel* vor der Stadt und im Anschluss daran die Gotteshäuser der Apostel und apostolischer Heiligen, meist Annexkirchen, 15—23. Nun folgen die 4 wichtigern *Kirchen der Martyrer* und 22 *Titularkirchen* in einer topographischen Ordnung, welche beim Cölius beginnt und über den Esquilin nach Trastevere geht[1]. 50—64 geben *Diakonien,* 65—70 nennen selbständige Klöster, 71—87 Klöster, deren Insassen in den grossen Basiliken den Dienst besorgten, und kleinere Ordenshäuser. Die Frauenklöster sind 88 ff. und die Spitäler 114 ff. aufgezählt. 117—122 fehlen in jener Liste, weil sie vielleicht in Trümmern lagen oder einem Kloster incorporirt waren. Die mit * bezeichneten Gotteshäuser lagen ausserhalb der Stadt. Die bei *Grisar,* Geschichte Roms I, S. 147 f. aufgezählten 25 Pfarrkirchen (Tituli) sind in der dritten Colonne mit den Ziffern I—XXV bezeichnet.

Name.	Titel.	Lage etc.
1. Basilica *s. Salvatoris* . . .	Constantiana .	Iuxta patriarchium Lateran.
2. Basilica *s. Dei Genitricis* .	Ad Praesepe.	S. Maria major.
3. Ecclesia s. Dei Genitricis .	Callisti (Iulii) .	Trans Tiberim. XXIII.
4. Diaconia „ „ „ . .	Antiqua . . .	S. Maria Liberatrice.
5. Ecclesia „ „ „ . .	Ad Martyres .	Pantheon. S. M. rotunda.
6. Diaconia „ „ „ . .	In Cosmidin.	
7. „ „ „ „ . .	In Dominica.	
8. „ „ „ „ . .	. . . . .	In via lata.
9. „ „ „ „ . .	. . . . .	In Ciro.

[1] Ueber die Vertheilung der 25 im 5. Jahrhundert geordneten Tituli (Pfarrkirchen) vgl. *Grisar,* Geschichte Roms I, 147 f. Kein Titulus wurde einem alten Tempel errichtet. Die Diakonien St. Cosmas und Damian sowie Maria in Cosmedin sind dagegen in heidnische Tempel verlegt worden. Die Kirche des heiligen Kreuzes wurde von Konstantin im Palatium Sessorianum, der Wohnung seiner Mutter, gegründet; St. Andreas entstand um 480 im Palaste, welcher früher der Familie der Iunii Bassi gehörte. St. Stephan war ehedem eine Markthalle, Macellum magnum.

Name.	Titel.	Lage etc.
10. Diaconia s. Dei Genitricis* .	. . . . .	Foris porta S. Petri.
11. „ „ „ „ . .	. . . . .	In Adriano.
12. Oratorium „ „ . .	. . . . .	In xenodochio Firmis.
13. Basilica *b. Petri**	Vaticana bas. .	Trans Tiberim.
14. „ *b. Pauli**	. . . . .	Via Ostiana.
15. Ecclesia b. Andreae* . . .	. . . . .	Ad b. Petrum 13.
16. „ „ „	Catabarbara .	Iuxta Praesepe 2.
17. Titulus b. Petri (apostolorum)	Eudoxiae . .	Ad vincula s. Petri. VI.
18. Ecclesia b. Io. Bapt. . . .	. . . . .	Iuxta patriarchium Lat. 1.
19. „ „ „ „ . . .	. . . . .	„ „ „ „
20. „ „ Stephani . . .	. . . . .	In Coelio. Macellum magnum.
21. Basilica s. Apostolorum . .	Phil. et Iacobi	In via lata 8. (Iulii.)
22. Musileum b. Petronillae* .	. . . . .	Ad b Petrum 13.
23. Ecclesia s. Crucis	Ierusalem. (Heleniana)	In Susurrio (In palatio Sessoriano).
24. Ecclesia b. Laurentii m.* .	Ad corpus et Basilica major	Via Tiburtina.
25. „ „ Apolenarii m. .	. . . . .	Piazza Navona?
26. „ „ Pancratii m.* .	. . . . .	Via Aurelia.
27. „ „ Valentini m. . .	. . . . .	Via Flaminia.
28. Titulus b. Clementis m. . .	. . . . .	IV.
29. „ „ Marcellini et Petri	. . . . .	V.
30. „ „ Sabinae m. . .	. . . . .	XXI.
31. „ s. Aquilae et Priscae	Tigridae? . .	XXII.
32. (Eccles.) Tit. b. Balbinae .	. . . . .	XX.
33. Titulus b. Xisti m. . . .	Crescentianae?	I.
34. „ „ Laurentii m. . .	In Lucina . .	XV.
35. Ecclesia „ „ „ . .	In Damaso . .	XVI.
36. Titulus „ „ „ . .	. . . . .	In Formonso.
37. „ „ Ioannis et Pauli	Pammachii (Byzanti) . . .	II.
38. „ s. Quatuor Coronatorum	Aemilianae . .	III.
39. (Eccles.) Tit. b. Eusebii . .	. . . . .	X.
40. Titulus b. Praxedis . . .	. . . . .	VIII.
41. „ s. Pudentianae . .	Pudentis . .	IX.
b. Vitalis m. . . .	Vestinae . .	XI.
42. „ b. Susannae . . .	Gai	XII.
43. „ s. Cyriaci	. . . . .	XIII.
44. „ b. Marcelli m. . .	. . . . .	XIV. Via lata.
45. „ b. Marci m. . . .	Marcelli . . .	XVII. Iuxta Pallacinis.
46. „ b. Anastasiae . . .	. . . . .	XVIII.
47. „ b. Caeciliae . . .	. . . . .	XXIV.
48. „ b. Chrysogoni . . .	. . . . .	XXV.
49. „ s. Nerei et Achillei .	Fasciolae . .	XIX.

	Name.	Titel.	Lage etc.
50.	Diaconia s. Luciae	. . . . .	In septem vias.
51.	„ „ Bonifacii.		
52.	„ „ Georgii.		
53.	„ „ Theodori.		
54.	„ „ Sergii et Bachi	. . . . .	In foro Romano.
55.	„ „ Cosmae et Dam.	. . . . .	In via sacra.
56.	„ „ Adriani (Hadr.)	. . . . .	In tribus fatis.
57.	„ „ *Archang.* (Mich.)	Eufemiae . .	Iuxta titulum Pudentis 40.
58.	„ „ Eustachii.		
59.	„ „ Luciae	In Orfea.	
60.	„ b. Viti.		
61.	„ s. Agathae . . .	Arian. Ricimer .	In Suburra.
62.	„ „ Silvestri et Mart.	Titulus Equitii .	Iuxta Orfea 59. VII.
63.	Diac. forens. s. Silvestri* .	. . . . .	Iuxta b. Petrum 13.
64.	„ „ s. Martini* .	. . . . .	„ „ „ „
65.	Monasterium *s. Sabae* . .	Cella novas.	
66.	„ b. Anastasii m.	. . . . .	Ad aquas Salvias.
67.	„ s. Andreae . .	. . . . .	In Clivo Scauri.
68.	„ b. Agathae . .	. . . . .	Super Suburra.
69.	„ s. Erasmi . .	. . . . .	In Coelio monte.
70.	„ s. Silvestri et Stephani	. . . . .	In via lata.
71.	Monasterium b. Laurentii .	In Pallacinis .	In Palatinis.
72.	„ s. Pancratii .	In Laterano .	Iuxta basil. Salvatoris 1.
73.	„ „ Andreae et Bartholomaei	Honorii . . .	Iuxta Lateranis 1.
74.	Monasterium s. Stephani* .	. . . . .	Ad b. Petrum 13.
75.	„ „ Stephani m.*	Minor. De Agulia.	
76.	„ „ Io. et Pauli*	. . . . .	„ „ „
77.	„ „ Martini* .	. . . . .	„ „ „
78.	„ „ Stephani* .	Maioris[1] . .	Ad b. Paulum 14.
79.	„ „ Caesarii* .	. . . . .	„ „ „
80.	„ „ Stephani . .	. . . . .	Iuxta Praesepe 2.
81.	„ „ Cos. et Dam.		
82.	„ „ Andreae . .	Massa Juliana[2]	Post Praesepe 2.
83.	„ „ Adri. et Laur.	. . . . .	Iuxta Praesepe 2.
84.	„ „ Cassiani . .	. . . . .	Iuxta S. Laurentium 24.
85.	„ „ Stephani . .	. . . . .	„ „ „
86.	„ „ Victoris . .	. . . . .	Ad S. Pancratium 26.
87.	„ „ Chrysogoni .	. . . . .	Cfr. 48.
88.	Monasterium s. Mariae . .	(De Maxima?)	Apud Ambrosii.
89.	„ „ „ . . .	(S. Anna?) . .	Apud Iuliae.
90.	„ „ Andreae .	(De Biberatica?)	Iuxta bas. Apostolorum 21.

[1] Cata Barbara, Galla Patricia.

[2] Massa Barbarae; in Aurisario; in Piscina.

Name.	Titel.	Lage etc.
91. Oratorium s. Stephani . .	. . . . .	In Dulciti.
92. „ „ Sergii et Bachi	. . . . .	In Callinico.
93. Monasterium s. Agapiti . .	. . . . .	Iuxta titulum Eudoxiae 17.
94. Oratorium s. Agnetis . .	. . . . .	In mon. Dua Furna (P. Navona).
95. „ „ Viti	. . . . .	In monasterio de Sardas.
96. Monasterium s. Vivianae .	Bibianae.	Iuxta palat. Licinanum.
97. Oratorium s. Luciae . . .	. . . . .	In monasterio de Renati.
98. Oratorium s. Mariae . . .	. . . . .	In monasterio Michaelis.
99. Monasterium s. Serg. et Bach.	. . . . .	(Post formam Lateranensem?)
100. Oratorium s. Agathae . .	. . . . .	In caput Africae [1].
101. Monasterium s. Eufem. et Archang.	. . . . .	Iuxta titulum Pudentis 40.
102. Monasterium s. Isidori.		
103. Oratorium s. Agathae* . .	. . . . .	In monasterio Tempuli [2].
104. „ „ Caesarii . .	. . . . .	In monast. de Corsas (bei 32).
105. Monasterium s. Simmitrii .	. . . . .	(Neben 104).
106. Oratorium s. Mariae . . .	Scala coeli . .	In monast. Aquae Salviae.
107. Monasterium s. Donati . .	. . . . .	Iuxta titulum s. Priscae 30.
108. „ „ Ioannis . .	. . . . .	In Appentino. (In Aventino?)
109. Oratorium s. Mariae . . .	. . . . .	In monasterio de Lutara.
110. Monasterium*	Hierusalem .	Ad b. Petrum 13.
111. „ s. Agnetis* .	. . . . .	Foris porta latina [3].
112. „ „ Eugeniae.		
113. Oratorium s. Gregorii . .	(S. Mariae?) .	In campo Martis.
114. „ „ Luciae . . .	. . . . .	In xenodochio Aniciorum.
115. „ „ abbat. Cyri .	. . . . .	In xenodochio a Valeris.
116. „ „ Cosm. et Dam.	. . . . .	In xenodochio Tucium.
117. „ „ Peregrini . .	. . . . .	In hospitale dominico [4].
118. „ „ Basilidis . .	. . . . .	In Merulana.
119. Basilica s. Felicis	. . . . .	In Pincis.
120. „ „ Laurentii . .	. . . . .	Ad Taurellum.
121. Monasterium s. Stephani .	. . . . .	In Vagauda.
122. Ecclesia s. Marcell. et Petr.	. . . . .	Iuxta Lateranis.

Ueber *die Grösse der römischen Basiliken* gibt die Tabelle auf S. 81 eine freilich auf die wichtigsten Bauten beschränkte Uebersicht [5]. Die Zahl der Säulen des Mittelschiffes schwankt zwischen 12 und 46, das Verhältniss der Breite der Seitenschiffe zu jener des Mittelschiffes zwischen 1 : 4 und 1 : 2. Die Apsis ist in St. Paul breiter als das Mittelschiff. In andern Kirchen verhält sich ihr

[1] In monte Coelio. [2] In septem soliis; Via Appia; in Tempore.
[3] Via Nomentana. [4] Ad naumachiam.
[5] Nach *Crostarosa,* Le basiliche, Appendice.

Grösse der römischen Basiliken.

Namen der römischen Basiliken.	Zeit der Erbauung.	Zahl der Säulen und Intercolumnien.	Breite des Mittelschiffes und jedes Seitenschiffes.	Innerer Durchmesser der Apsis.	Länge der Kirche.	Länge des Querschiffes.
S. Agnese	(324) 626	14; 16	9,44; 2,65	4,42	24,02	—
S. Anastasia	4. Jahrhundert	— 14	11,28; 4,90 (3,57)	5,60	38,25	7,30
S. Cecilia	(4.) 9. Jahrh.	24; 26	14,00; 3,75	8,75	39,30	—
Alt S. Clemente	Anf. d. 4. Jahrh.	14; 16	15,40; 6,00	13,20	35,98	—
S. Crisogono	Vor 499	22; 24	11,25; 4,80	8,20	38,95	7,35
S. Croce	Anf. d. 4. Jahrh.	12; 14	9,10; 5,00	6,95	29,00	6,95
S. Giovanni i. L. . . .	4. (9.) Jahrh.	30; 32	18,58; 7,87 + 7,08	14,49	126,94	—
S. Marco	339	26; 26	9,00; 3,40	—	—	—
S. Maria Maggiore . . .	c. 360 (435)	44; 42	16,50; 6,50	13,86	72,45	5,82
S. Maria in Cosmedin . .	(6.) 8. Jahrh.	16; 22	7,40; 5,60	5,55	30,25	—
S. Maria in Domnica . .	9. Jahrh.	18; 20	11,65; 3,45	8,46	30,95	—
S. Maria in Trastevere .	(4.) 12. Jahrh.	22; 24	12,50; 6,00	9,60	35,20	8,75
S. Paolo fuori le mura .	c. 384 (19. Jahrh.)	40; 42	23,80; 8,24 + 9,10	25,20	89,46	24,25
S. Pietro in Vaticano . .	Anf. d. 4. Jahrh.	46; 48	25,00; 8,30	16,80	91,00	16,90
S. Prassede	c. 820	16; 24	13,70; 5,20	11,02	36,54	6,15
S. Saba		14; 16	9,70; 4,75	4,85	26,21	—
S. Sabina	c. 430	24; 26	13,50; 4,80 (5,70)	11,00	47,60	—

Durchmesser zur Breite des Mittelschiffes fast wie 2 : 3, ja fast wie 1 : 2. Auch das Verhältniss der Länge zur Breite des Baues wechselt so sehr, dass aus allen diesen Verschiedenheiten erhellt, wie wenig eingeengt das Schema der Basilika war und wie viel Freiheit die alten Architekten sich wahrten.

St. Paul ist nach *Hübsch*[1] von der Vorhalle bis zum Querschiff im Lichten lang 84,2 m, von da bis zur Apsis im Lichten 36,1 m. Die Gesamtlänge mit der Vorhalle und mit den Mauern steigt auf 133,3 m. Die Breite des Mittelschiffes beträgt im Lichten 22,5 m, die aller fünf Schiffe im Lichten 60,7 m. Die innere Fläche umfasst 7000 qm. Die Mauer der äussern Seitenschiffe ist hoch 12,5 m, der Bogen der Apsis im Innern circa 21 m, die Mittelschiffmauer circa 28,5, der Dachfirst circa 35 m. Jede der in Mosaik auf dem Triumphbogen ausgeführten Figuren der Apostelfürsten ist an 4 m gross.

Die alte Peterskirche war nach *Hübsch* etwas bedeutender; denn sie umfasste 7100 qm. Ihr Mittelschiff war 88 bezw. 91 m lang und 23 m breit im Lichten, 25 m vom Mittelpunkte einer Säule zur andern.

Bei den folgenden Kirchen fallen die Masse rasch, hat doch schon Maria Maggiore vom Anfange des Mittelschiffes bis oben zum Ende der Apsis nur 72,45 bezw. 87 m Länge, also weniger als das Mittelschiff von St. Peter; die Breite seiner drei Schiffe ist 29,50 bezw. 32 m, die Höhe der Mittelschiffmauern kaum 19 m. Dagegen hat wiederum S. Stefano Rotondo zu Rom einen Durchmesser von 65 m und im zweiten Säulenkreise einen Umfang von 135 m.

* * *

Wichtige Neuerungen und bedeutende Fortschritte in der Entwicklung der kirchlichen Kunst brachte *Ravenna*. Seine Basiliken unterscheiden sich von den römischen durch neue Verhältnisse, durch Einfügung eines neuen Baugliedes, durch die Gliederung der Aussenwände, durch grössere Anzahl der Fenster und durch die Orientirung. So verschiedenartig alle diese Dinge sein mögen, technisch hingen sie so eng zusammen, dass sie sich gegenseitig bedingten. Das erste der Idee und der Zeit nach ist die *Orientirung*.

Schon bei den Heiden waren die Tempel nach Sonnenaufgang gewandt. Wie ist das zu verstehen? An vielen Stellen bleibt es

[1] Die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1863.

nämlich schwer zu entscheiden, ob ihr Eingang oder ihr diesem Eingang gegenüberliegendes Ende nach Osten gerichtet war[1]. Meist scheinen sie so gestellt gewesen zu sein, dass die Strahlen der aufgehenden Sonne durch die geöffnete Thüre auf das Götterbild fielen. Das Bild stand dann im Westen, schaute aber nach Osten. Ebenso dürfte bei den ältesten christlichen Gotteshäusern im Morgenlande wie im Abendlande der Eingang nach Osten gerichtet gewesen sein[2]. Stellen, worin gesagt wird, Kirchen seien dem Licht, der aufgehenden Sonne, dem Osten zugewandt gewesen, beweisen nur, dass die Achse der Basilika von Westen nach Osten ging, lassen aber unentschieden, ob die Fassade oder ob das Chor im Osten erbaut war. Mit der Orientirung des Kirchengebäudes hing die Stellung des Altares eng zusammen. Fest stand allezeit und allerorts, der celebrirende Priester oder Bischof müsse nach Osten gewandt beten.

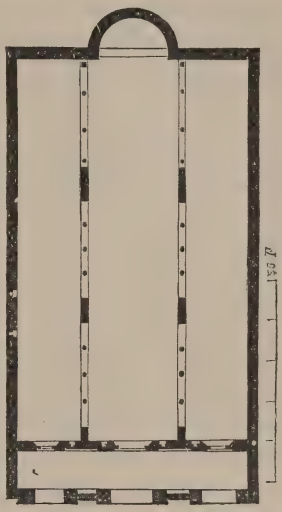


Bild 53. Grundriss von S. Maria in Cosmedin zu Rom.

[1] *Pauly,* Real-Encyklopädie der klass. Alterthumswissensch. VI, 1668: „Alle erhaltenen griechischen Tempel, nicht bloss im eigentlichen Griechenland, sondern auch in Kleinasien und Sicilien, haben den Eingang von der Ostseite." So nach *Ross,* Griechische Inselreise I, 151. *Hygin.,* De agrorum limit. p. 153: „Nam antiqui architecti *in occidentem* templa spectare recte scripserunt; postea placuit omnem religionem eo convertere, ex qua parte coeli terra illuminatur." *Vitruv.,* De architectura IV, c. 5: „Aedes autem sacrae Deorum . . . sic erunt constituendae, ut . . . *signum,* quod erit in cella collocatum, spectet *ad vespertinam* coeli regionem; uti *qui adierint* ad aram . . . spectent *ad partem coeli orientis* et simulacrum, quod erit in aede; et ita vota suscipientes contueantur aedem et *orientem coeli,* ipsaque simulacra videantur *exorientia* contueri supplicantes et sacrificantes; quod aras omnes deorum necesse esse videatur *ad orientem* spectare." Ibid. c. 8: „Arae spectent *ad orientem.*" Bei *Porphyrius* (De antro Nympharum c. 1), der für Orientirung angeführt wird, ist die Eingangsthüre boream spectans, also nördlich gelegen. *Dio Cassius* (Histor. LIV, 7) sagt, die Bildsäule der Minerva zu Athen sei nach Osten gerichtet gewesen und habe sich nach Westen gedreht. *Lucian.,* De Oeco c. 6: „Quod enim (domus) dei partem pulcherrimam spectat (est autem pulcherrima et amabilissima pars eius principium) et tollentem statim caput solem excipit; quod *valvis apertis luce ad satietatem repletur,* quo situ templa etiam faciebant antiqui . . ., qui non iucunda haec omnia et digna laudibus?"

[2] In Rom befindet sich das Chor im Westen in St. Johann im Lateran, St. Peter im Vatican und St. Clemens; in St. Laurentius vor den Mauern befand es sich früher dort, durch die Restauration kam es nach Osten. St. Martin zu Rom hat eine nach Norden, St. Gregor auf dem Cölius eine nach Süden gerichtete Apsis.

Die im 4. Jahrhundert zu Rom erbauten Kirchen wendeten ihre Fassaden dem Lichte zu, so dass die aufgehende Sonne ihre Strahlen durch das geöffnete Hauptthor auf den Altar werfen konnte[1]. Die Kathedra stand in der Apsis, war also der aufgehenden Sonne zugewandt. Für die Feier der heiligsten Geheimnisse trat der Bischof von seinem Throne zum Altare hin, dessen vordere Seite nach

[1] „Nostrae columbae etiam domus simplex, in editis semper et apertis et *ad lucem*. Amat figura Spiritus Sancti Orientem, Christi figuram." *Tertull.*, Advers. Valentinianos 3 (*Migne*, P. lat. II, 515). Apologeticus 16 (*Migne* I, 370): „Nos ad orientis regionem precari. Sed et plerique vestrum affectatione aliquando et coelestia adorandi ad ortis solum labia vibratis." *Paul. Nol.*, Epistola 32 (*Migne* LXI, 337): „Prospectus vero basilicae non, *ut usitatior mos est*, orientem spectat." Was ist prospectus? Die Fassade? Dann war die westliche Richtung des Chores usitatior. Der Ordo I Romanus (bei *Mabillon*, Musei italici I, 9) setzt schon eine Kirche mit einer nach Westen gewandten Fassade voraus. „Dirigens se Pontifex *contra populum* incipit: ‚Gloria in excelsis Deo', et statim *regyrat se ad orientem* usque dum finiatur. Post haec *dirigens* se iterum ad populum, dicens: ‚Pax vobis', et, *regyrans se ad orientem*, dicit: ‚Oremus'." Ueber einen abergläubischen Gebrauch, wonach manche Christen beim Eingange von St. Peter sich nach Osten umwendeten und, gegen die Sonne gerichtet, beteten, vgl. *Leo M.*, Sermo 27 (al. 26) (*Migne* LIV, 218). *Clem. Alex.*, Stromata VII (*Migne*, PP. gr. IX, 462): „Ad ortum matutinum habeantur preces. Unde etiam templorum antiquissima respiciebant ad occidentem, ut qui vultu stant ad simulacra converso doceantur verti ad orientem." Die Constitutiones apostolicae lib. II, c. 57 (*Migne* I, 724) schreiben vor, „die Kirche sei länglich und nach Osten gewandt", *κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος*. Vgl. über diese Stelle *Holtzinger*, Die altchristliche Architektur S. 6 f. *Athan.*, Ad Antioch. quaest. 37: „Apostolos iussisse, ut ecclesiae christianorum orientem spectarent." *Socrates*, Historia eccl. lib. 5, c. 22 (*Migne* LXVII, 640): „Antiochia autem, quae est in Syria, inversus est Ecclesiae situs. Neque enim altare ad solis ortum spectat, sed ad occasum." Lag das Chor im Osten, der Altar der Kathedra gegenüber, so war er nach Westen gerichtet. In der Beschreibung der Kirche von Tyrus sagt *Eusebius von Cäsarea* (Hist. eccl. l. 10, c. 4; *Migne* XX, 864, C. u. 865, A. B), der Vorhof habe sich nach Osten hin erstreckt, und die drei Eingangsthore seien nach Sonnenaufgang hin gewesen. Ueber die von *Nissen* aufgestellte Behauptung, heidnische Tempel und christliche Kirchen seien so orientirt gewesen, dass ihre Achse mit den Strahlen der aufgehenden Sonne zusammengefallen sei am Tage desjenigen, dem sie gewidmet waren, vgl. *Kraus*, Real-Encyklop. II, 559 f. und Geschichte der christl. Kunst I, 281 f. Vgl. auch *Otte*, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie I (5. Aufl.), 11 f. Organ für christl. Kunst 1861 S. 126. *Kreuser*, Kirchenbau I, 30. 40 f. Mittheilungen der k. k. Centralcommission III, 164. *Cahier*, Mélanges I, 78 s. *Didron*, Annales X, 263. 322; XX, 284 s. etc. Opera *s. Gregorii M.* III, P. 1, p. 330, Dissertatio. *Damascenus*, De fide l. 2, c. 12 (*Migne* XCII, 1134). *Jakob*, Die Kunst im Dienste der Kirche (4. Aufl., Landshut, Thomann, 1885) S. 15 f. *Alberdingk Thijm*, De heilige Linie. Proeve over de oostwaardsche richting van kerk en autaar als hoofdbeginsel der kerkelijke bouwkunst. Amsterdam, Langenhuysen, 1858.

Westen gerichtet war. Der Celebrant blickte also nach Osten ins Mittelschiff hinein. Er betete gegen die Sonne hin, weil Christus bei den Propheten der Aufgang (Oriens) genannt wird und das Johannesevangelium ihn als das wahre Licht schildert, das in diese Welt kam, weil der Orient unsere Heimat ist und in ihm das Paradies lag, weil Christus nach Osten gegen Himmel fuhr und von dort zum Gericht wiederkehren wird u. s. w. Wenn in den ältesten Kirchen, deren Chor im Westen lag, der Priester ehedem die allgemeinen Gebete sagte oder sang, so wendete sich das Volk wohl um und schaute mit ihm nach dem Eingange hin. Vielleicht hat diese Sitte dazu beigetragen, dass das Mittelschiff ziemlich leer blieb und das Volk, abgesehen von den Büssern, nur in den Seitenschiffen Platz nahm. Viele Gründe machten nun aber diese Art der Orientirung unbequem. Das öftere Umdrehen des Volkes verursachte Geräusch und Störung, zwischen Kathedra und Altar war der Raum oft, besonders in St. Peter, sehr beschränkt, während nach dem Mittelschiffe hin überreicher Platz zur Verfügung stand. Man hat nun mit Entschiedenheit behauptet, die im Jahre 417 erbaute Kirche der hl. Agatha zu *Ravenna* sei die erste, welche im Abendlande ihr Chor im Osten erhalten habe. In Rom seien die ersten Kirchen, deren Chor nach Osten gerichtet wurde, S. Paolo und S. Pietro in Vincoli; diese aber seien von der in *Ravenna* residirenden Kaiserin Galla Placidia und von der griechischen Kaiserin Eudoxia erbaut worden. Als dritte, keineswegs sicher bewiesene Thatsache erwähnt man, im Morgenlande, besonders im byzantinischen Reiche, sei schon früher als in Ravenna begonnen worden, den Altar im Osten zu errichten. Diese drei „Thatsachen" wurden dann behufs einer Schlussfolgerung verbunden. Man wollte als sicher daraus schliessen, die im Orient entstandene Sitte der Ostung des Chores sei aus Byzanz nach Ravenna gekommen und durch jene Kaiserinnen aus Ravenna nach Rom übertragen worden. Es ist aber durchaus unglaublich, dass der Papst sich eine so tief auf den Gottesdienst einwirkende Aenderung durch kaiserliche Bauherren auflegen liess. Sie muss vom Clerus ausgegangen sein. Ob sie im Abendlande oder im Morgenlande begann, steht noch nicht fest. Es scheint aber richtig, dass sie in Italien erst im Beginn des 5. Jahrhunderts mehr und mehr angenommen wurde, und dass man in *Ravenna* begann, die architektonische Anordnung der Kirchen dieser wichtigen Aenderung anzupassen.

Die Lage auf erhöhten Plätzen, welche Tertullian den Basiliken zuschreibt, war offenbar nur in günstigen Fällen zu erreichen.

Viele Kirchen Roms waren vor der Stadt bei Kirchhöfen und über Martyrergräbern erbaut. Dadurch war ihre Stelle bestimmt. Wenn Kirchen nicht in der Ebene, sondern an und auf Hügeln erbaut wurden, so geschah dies oft deshalb, weil man deren Katakomben an wasserfreien, also hochgelegenen Plätzen ausgegraben hatte. In der Stadt richtete sich die Stelle der Pfarrkirchen nach ihrem Zweck. Sie musste in der Mitte der Pfarre (regio) und an einer Strasse liegen. Die Lateranensische Basilika und Maria die Grössere wurden freilich auf Hügeln errichtet, aber das war zuletzt durch den Umstand bedingt, dass die Stifter dort Paläste und Grundeigenthum besassen. Anders verhielt es sich freilich mit den Gotteshäusern, welche ausserhalb bevölkerter Städte bei Klöstern entstanden. Da ist ja der Satz bekannt, dass „Benedikt die Berge liebte". Jedenfalls hat aber bei ihm und bei seinen Ordensgenossen die Vorliebe für einsame oder für befestigte, demgemäss vor Ueberfällen gesicherte Orte mitgewirkt. Auch die Sitte, die alten auf Höhen oder an der höchsten Stelle der Stadt (Capitolium) errichteten Tempel zu Kirchen einzurichten oder umzubauen, blieb nicht ohne Einfluss. Zu Ravenna, das in der Ebene lag, war an ein Erbauen der Kirche auf erhöhten Plätzen nicht zu denken [1].

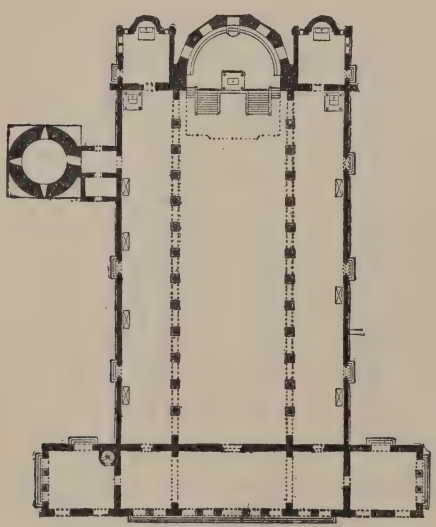


Bild 54. Grundriss von S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

In den alten Basiliken, deren Chor im Westen lag, *entbehrte die Apsis der Fenster.* Einige Basiliken hatten in der Apsis schon darum keine Lichtöffnungen, weil die Terrainverhältnisse dies mit sich brachten. So waren beispielsweise S. Pietro, S. Lorenzo und S. Agnese in den Hügel hineingebaut, unter dem die Katakombe und das Martyrergrab sich befand. Dort war hinter der Apsis kein Licht zu erlangen, weil der Boden ringsumher anstieg. Dass aber Terrainschwierigkeiten nicht der einzige, nicht der entscheidende Grund

[1] Ueber die hohe Lage der Kirchen vgl. *Kreuser*, Kirchenbau I, 48 f. 196. 201. *Jakob* a. a. O. S. 9, Anm. 2; 11, Anm. 5; 12, Anm. 1. (Grazer) Kirchenschmuck 1876 S. 3. *Otte*, Handbuch (5. Aufl.) S. 16.

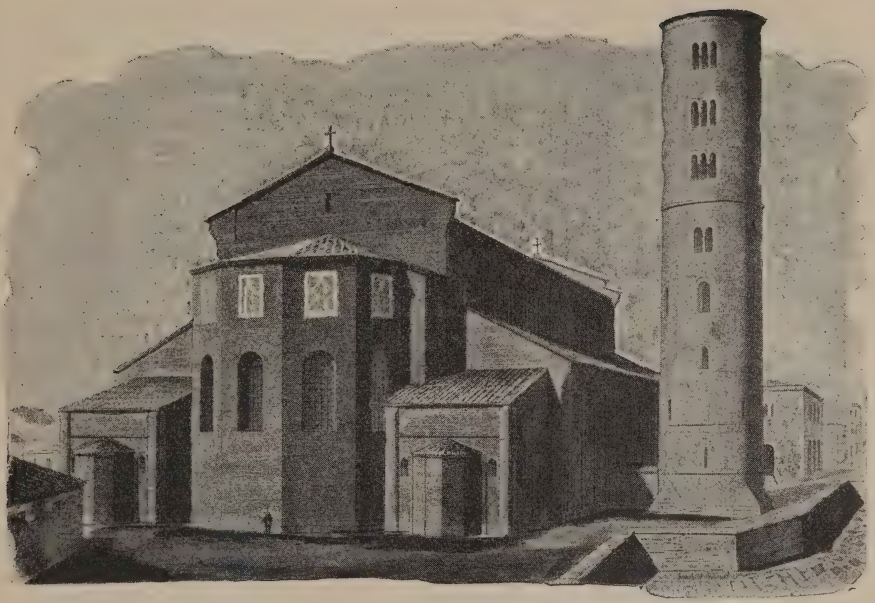


Bild 55. Chorseite von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. (Nach Hübsch.)

der Fensterlosigkeit waren, erhellt aus der grossen Zahl anderer Basiliken, die ebenfalls für ihre Apsis nur aus dem Mittelschiff Licht erhielten[1]. Nachdem man die Orientirung umgedreht hatte, wurden Fenster für die Apsis nöthig, so sehr sie auch dem Glanze der Mosaiken und der Raumwirkung Abbruch thaten. Wenn Priester und Volk in den mit dem Chore nach Osten gewandten Kirchen nach Aufgang gerichtet beteten, wollten sie doch wenigstens etwas sehen von der Sonne und von dem Licht, das ehedem so reichlich in die Basilika sich ergoss durch die drei grossen Thüren und die Fenster der Fassade. Durfte, ja musste der Architekt nun die Mauern der Apsis durchbrechen, dann kam er von selbst dazu, sie auch zu gliedern und anders aufzubauen. Das Chor von S. Apollinare in Classe sollte fünf Fenster erhalten, darum gab der Baumeister ihm sieben Seiten des Zwölfecks und jedem Fenster eine der freiliegenden Seiten dieses Vielecks (Bild 54 u. 55). Wäre er darauf verfallen, dies Chor im Polygon zu bilden, wenn die Fensterzahl diese Idee nicht veranlasst hätte? Sie führte wohl auch dazu, dem Chore der Basilica Ursiana zu Ravenna nach aussen

[1] Noch *Isidor* sagt (Etymologiarum l. XV, 8; *Migne* LXXXII, 549): „Absida graeco sermone latine interpretatur lucida, eo quod lumine accepto per arcum (Triumphbogen) resplendeat."

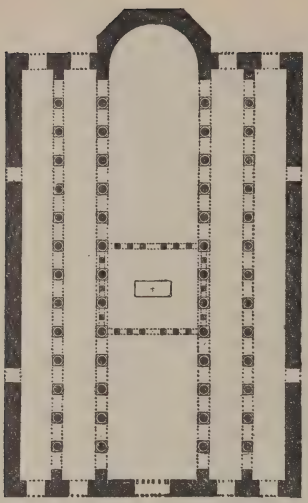


Bild 56. Grundriss der Basilica Ursiana zu Ravenna.

(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

hin im Grundriss fünf Seiten des regelmässigen Achtecks zu geben (Bild 56).

Durch Einführung von Fenstern in die Apsis war die alte Gewohnheit verlassen, dem Innern der Basilika nur durch die Oberfenster des Mittelschiffes und durch die Oeffnungen der Fassade Licht zuzuführen. Man wagte einen zweiten Schritt und begann zu Ravenna die Wände der Seitenschiffe zu durchbrechen, in ihnen Fenster zu öffnen. Was sie durch diese Reihe von Oeffnungen an Stärke verloren, ersetzte man durch vorgelegte Wandpfeiler, Lisenen. Letztere wurden durch Bogen untereinander verbunden und traten bald zum Gesimse in Beziehung. Dadurch waren die Anfänge zu jener Gliederung des Aeussern gefunden, welche in den altchristlichen Bauten Syriens hoch entwickelt und in der romanischen Kunst zur Vollkommenheit entfaltet wurden.

Das *Querschiff* hatte in Rom reichliches Licht in die dem Altar naheliegenden Theile der Basilika ergossen und dadurch die Wirkung des Halbdunkels in der Apsis gesteigert[1]. Der von ihm bewirkte Gegensatz fiel weg, nachdem die Apsis und die Seitenschiffe Fenster erhalten hatten. Schon darum konnten die Baumeister zu Ravenna auf das Querschiff verzichten. Den Raum für Prothesis und Apothesis, den sie dadurch aufgaben, ersetzten sie durch Anbauten zur Rechten und Linken des Chores.

Mit der Verschiebung der Lichtverhältnisse änderte sich *der Eindruck des Innern.* Ehedem war das Auge durch die Reihe der nur in den Obermauern des Mittelschiffes angebrachten, mild glänzenden Fenster emporgezogen worden. Das nun aus den Fenstern der Apsis und aus den Seitenschiffen eindringende Licht hielt den Blick des Eintretenden in niedrigern Regionen fest. Um ein Gleichgewicht zu schaffen, wurde nun die Höhenrichtung gesteigert. In den römischen Basiliken des 4.—9. Jahrhunderts übertrifft die Höhe des

[1] Nicht alle alten Basiliken Roms hatten ein Querschiff. Es fehlte z. B. in der Basilika des hl. Silvester über der Priscilla-Katakombe und in Alt S. Clemente. *de Rossi*, Bullettino 1890; *Kirsch*, Cultusgebäude S. 23. 32 f.

Mittelschiffes dessen Breite nur um $^1/_7$—$^1/_9$, in den ravennatischen dagegen bereits im 6. Jahrhundert um $^2/_8$—$^2/_7$. Im 4. und 5. Jahrhundert verhält sich die Breite des Mittelschiffes zu derjenigen der Seitenschiffe meist ungefähr wie 3 : 1. Dieses Verhältniss wird durch den Einfluss der Ravennaten immer kleiner, bis es im Mittelalter auf 2 : 1 fällt.

Das Verhältniss der Höhe des Architravs oder der Arkadenöffnungen zur Gesamthöhe des Mittelschiffes beträgt

in S. Paolo	4,10 : 10,
„ S. Maria Maggiore . . .	4,44 : 10,
„ S. Sabina zu Rom . . .	4,50 : 10,
„ S. Apollinare N. zu Ravenna	5,20 : 10[1].

Die Arkadenöffnungen erreichten in Ravenna eine bedeutendere Höhe, weil man dort zwischen Kapitäl und Bogenanfang ein neues Bauglied einschob, den *Kämpfer* (Bild 57 u. 58). Er findet sich auch in Rom, Parenzo, Neapel[2], Thessalonich, Byzanz, Höchst[3] u. s. w.,

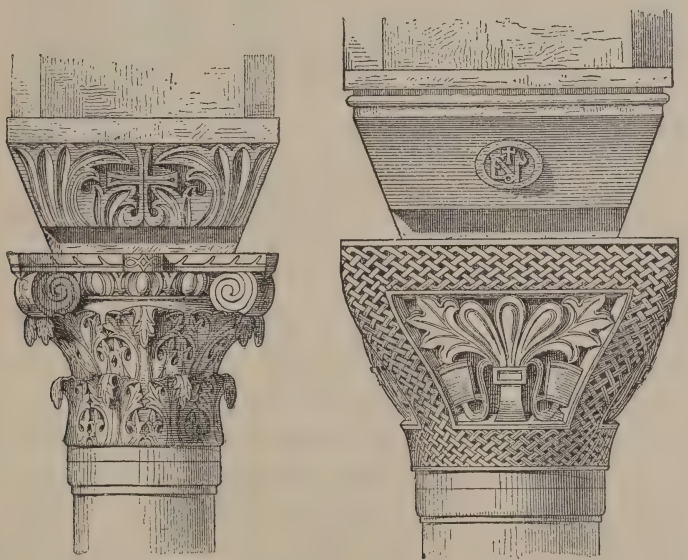


Bild 57. Zwei Kämpfer aus S. Vitale zu Ravenna.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein,* Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] *Dehio,* Die kirchl. Baukunst I, 103. 105. Vgl. die Tabelle oben S. 81.

[2] Vgl. oben S. 70, Bild 50 die Apsis der Basilica Severiana zu Neapel. Vgl. *de Rossi,* Bullettino 1850, p. 151 sg.

[3] *Essenwein,* Handbuch der Architektur III, 2: Die Ausgänge classischer Baukunst S. 139, Bild 201.

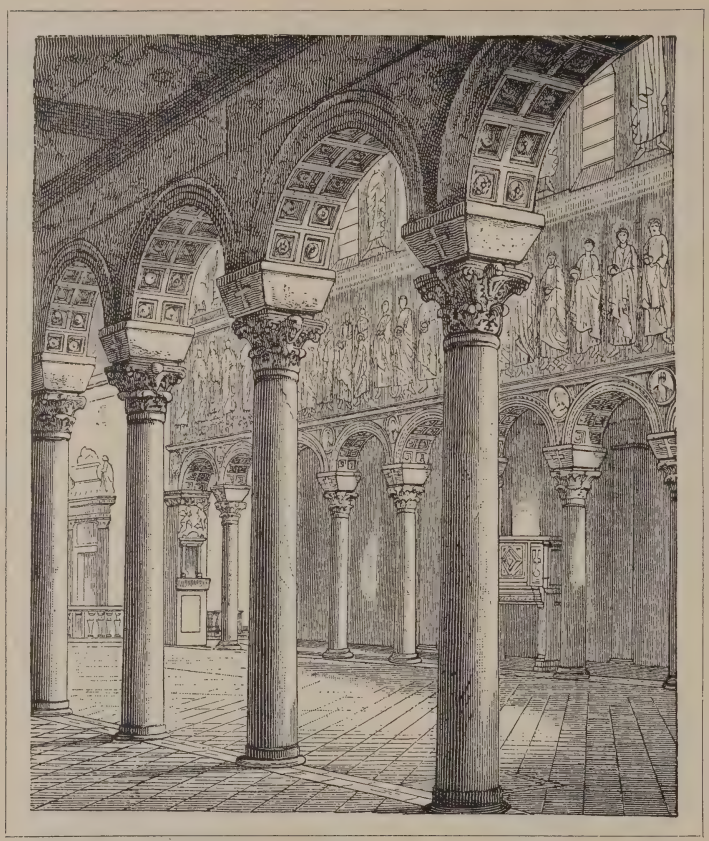


Bild 58. Innere Ansicht von S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

ja bereits auf einem Sarkophag vom Jahre 353[1]. Darum ist er wohl kaum in Ravenna erfunden oder gar aus Byzanz entlehnt. Für Ravennas Bauten bleibt er immerhin charakteristisch. Er will zwischen Säulenkapitäl und Bogen vermitteln, den aus den Bogen von rechts und links kommenden Schub auffangen, sammeln und durch das Kapitäl als senkrecht herabgehenden Druck in die Säule leiten.

Kirchthürme begegnen uns in Ravenna früher als in Rom. Der Schluss, sie seien also dort erfunden, zuerst neben Kirchen gestellt worden, ist aber darum noch nicht als sicher gewährleistet. Bei S. Apollinare in Classe steht ein runder Thurm (Bild 55), bei S. Francesco zu Ravenna ein viereckiger (Bild 59). Die meisten Kirchthürme jener Stadt sind rund, die römischen dagegen im

[1] *de Rossi*, Inscriptiones christianae I, 72, n. 118. Vgl. *Holtzinger*, Die altchristliche Architektur S. 46 f. Der Sarkophag trägt im Lateranmuseum die Nr. 228. Vgl. *Ficker*, Altchristliche Bildwerke S. 177.

Grundriss quadratisch. Ob irgend einer derselben vor dem 6. Jahrhundert entstand, bleibt zweifelhaft. Zu Rom ist vielleicht keiner der noch heute vorhandenen vor dem Jahre 700 erbaut worden. So nahe es uns liegt, sie ohne weiteres als Glockenthürme zu bezeichnen, so lange auch alle als solche gedient haben, behaupten doch manche Gelehrten, die ältesten Kirchthürme des Abendlandes seien nicht zum Aufhängen der Glocken errichtet worden. *Weingärtner* sieht die ältesten Thürme als Grabbauten und Todtenleuchten an[1]. Dazu sind die vorhandenen aber zu gross und zu hoch. Sie wurden überdies nicht ausserhalb der Städte auf Kirchhöfen errichtet in der Nähe anderer bedeutender Grabanlagen. Andere Gelehrte wollten sie als Treppenthürme deuten. Manche Thürme sind das freilich, und nur das; viele stehen aber isolirt neben den Kirchen, konnten also nicht auf deren obere Räume führen. Wieder andere Forscher erinnern daran, dass Kirchthürme zur Vertheidigung und zum Ausschauen dienten. Wäre dies aber der Grund ihrer Entstehung gewesen, so würde man sie nicht neben Kirchen erbaut haben. Es scheint darum, dass manche, und zwar die bedeutendsten und ältesten der erhaltenen Thürme, doch noch errichtet wurden, um von Anfang an von ihnen herab das Volk über kirchliche Zeiten zu benachrichtigen und zusammenzurufen. Da jedoch bereits im Alten Bunde Blasinstrumente zu diesem Zwecke benutzt wurden[2] und bekanntlich

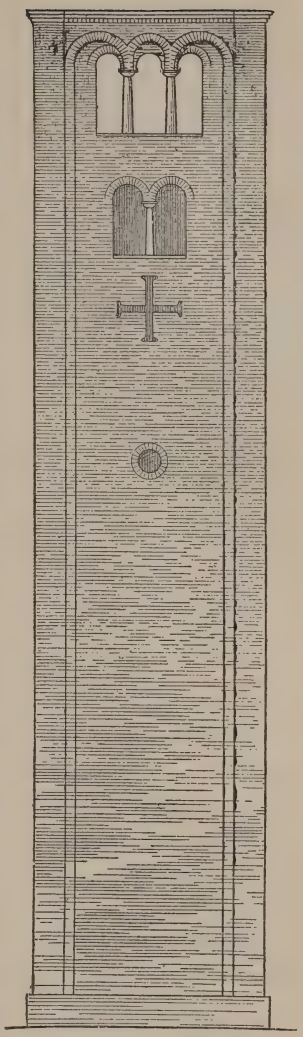


Bild 59.
Thurm bei S. Francesco zu Ravenna.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein,* Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] *Weingärtner,* Dioskuren 1859, 15. Juli, 1. und 15. August, und System des christlichen Thurmbaues. Göttingen 1860. Nach *Otte* (Kunst-Archäologie I [5. Aufl.] 68) hätten „die ältesten bekannten Thürme der Kirchen erweislich zunächst andern Zwecken gedient" als der Aufnahme von Glocken.

[2] Vgl. Ps. 80, 4: „Buccinate in Neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestrae"; Ioel 2, 15: „Canite tuba in Sion, sanctificate ieiunium, vocate coetum".

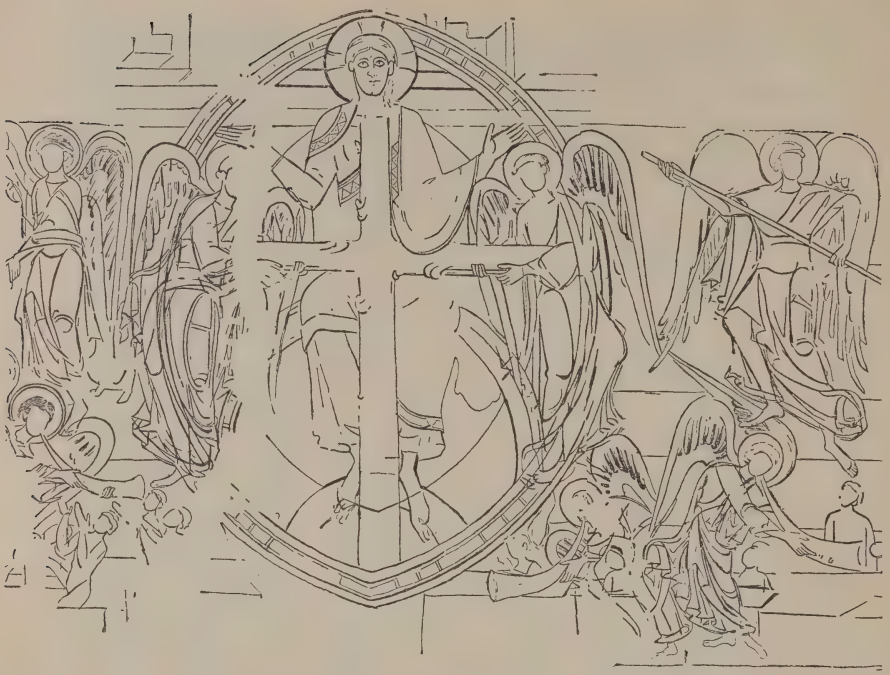


Bild 60. Darstellung des jüngsten Gerichtes aus Burgfelden.

die ältesten Glocken klein waren, hat man vielleicht in alter Zeit das Zeichen zum Beginn des Gottesdienstes von jenen Thürmen herab nicht nur mit Glocken, sondern auch mit Hörnern und andern Instrumenten gegeben (Bild 60).

* * *

Ravenna hat wie keine andere Stadt in der Mitte der Wogen der Völkerwanderung gestanden. Nachdem es im 5. und 6. Jahrhundert in politischer Hinsicht Roms Stelle eingenommen hatte, ward es für das Abendland, was Byzanz im Morgenlande geworden war. In ihm sammelte sich der letzte Glanz alter römischer und klassischer Grösse, in ihm zeigte sich aber auch, was die Kirche gethan hat zur Rettung und Umbildung römischer Kunst und Cultur. Die antike Bildung sank mit ihrem Götzendienst und mit ihren Staatsformen. Der Verfall war unaufhaltsam; denn die Fundamente waren morsch geworden. Alles Wahre, Gute und Schöne, alles, was dem veredelten Berufe des Menschen würdig blieb, hat aber die Kirche gesammelt, gehütet und neu belebt, so gut die Umstände es gestatteten. Wie ihre Schriftsteller Stil und Sprache der Römer uns erhielten, wie ihre Klöster die Denkmäler der Literatur vor

dem Untergang retteten, so haben ihre Basiliken einen guten Theil der Kenntnisse und Erfahrungen der römischen Baumeister uns übermittelt. Sie sind die Brücke, welche aus der Baukunst des Alterthums leicht und naturgemäss überleitet in diejenige des Mittelalters. Man mag in ihnen die letzten und tiefsten Ausläufer griechischer und römischer Architektur sehen, wird aber zugleich in ihnen die vielversprechenden Anfänge christlicher Baukunst anerkennen müssen. Zweifelsohne liegt etwas Greisenhaftes in den Erzeugnissen der altchristlichen Kunst, aber sie enthält auch jugendliche Keime. Neues Leben steht neben dem Abgrund, in den die alte Cultur versinkt; der Glanz der Auferstehung verklärt das Grab antiker Bildung. Die Wittwe trauert beim Scheiden des Gefährten ihrer Jugend, aber hoffnungsvoll legt sie ihre Hand auf das Haupt heranwachsender Söhne. So vertraute die Kirche auf die neuen Völker; ihnen brachte sie das Erbe der Vorzeit.

So hoch auch die Fluthen der Völkerwanderung stiegen, so sehr auch die Barbarei der Eindringlinge alles in Frage stellte, die Kirche bildete mit ihrem Clerus und mit ihren Gläubigen eine starke conservative Partei und gewann bald die Eroberer für ihre Pläne. Man durchgehe die stattliche Reihe der Basiliken, welche vom 4. bis zum 9. Jahrhundert in Italien und Gallien entstanden, worin Sieger und Besiegte nebeneinander beteten: man wird ihnen kaum ansehen, dass solche Stürme um sie tobten. Ein und derselbe Geist weht in allen. Wenn auch die Einzelheiten roher werden, wenn auch die Grösse abnimmt: das Wesen bleibt; langsam entwickeln sich neue Blüthen. Wie Ravenna in der architektonischen Entwicklung eine wichtige Stufe bildete, haben wir gesehen; wie bedeutsam seine Mosaiken für die Entfaltung der Malerei und der Ikonographie waren, wird ein folgendes Kapitel zeigen.

Drittes Kapitel.

Die Anfänge der kirchlichen Malerei in den Katakomben.

Ward der Gottesdienst der Christen zuerst in den Häusern der Bekehrten gefeiert, hat sich die christliche Basilika aus dem Atrium des römischen Hauses entwickelt, dann müssen auch die bereits lange vor Konstantin ausschliesslich zur Feier der heiligsten Geheimnisse bestimmten Gebäude in ihrer Ausstattung jenen Ursprung verrathen haben. Leider sind altchristliche Malereien nur noch in den Katakomben zu finden. Indes darf man doch an-

nehmen, dass zwischen Stil und Auswahl der ältern Katakombenbilder und der Gemälde der frühesten Kirchen kein wesentlicher, kein künstlerischer, ja nicht einmal ein grosser inhaltlicher Unterschied geherrscht habe. (Vgl. oben S. 48.)

Die ersten Versuche der christlichen Malerei wurden vielleicht von heidnischen Künstlern, jedenfalls an Orten ausgeführt, die auch den Heiden zugänglich waren. Oft wird man während der ersten Jahrhunderte in einem Privathause das Atrium als Kirche benutzt und ihm dann eine Verzierung gegeben haben, welche den Heiden nicht auffiel und doch den Christen entsprach. Ohne decorative Malereien konnte man sich damals kein Zimmer, nicht einmal einen Vorraum denken. Sie vertraten, wie Pompeji zeigt, fast das, was für uns heute die Tapeten sind. Die Wände sollten nicht kahl und leer bleiben, darum erhielten sie leichte und lebendige Verzierungen.

Man hielt sich in den Gemächern (Cubiculum) der Katakomben, in den zu Kirchen benutzten Vorhöfen der antiken Häuser und auch in andern zu Cultuszwecken benutzten Räumen an den Stil der Zeit, ja an den einmal seit Jahrhunderten aufgespeicherten Schatz decorativer Motive. Mit schablonenmässig hergestellten, ins Endlose wiederholten Musterungen tapetenartig die Wände zu überziehen, wäre den Alten unmöglich gewesen. Sie liebten bestimmte Formen für die Eintheilung der Decken und Wände, bestimmte Randverzierungen, bestimmte Figuren und Scenen, die hie und da verwendet wurden. Aber diese ihre Grundelemente waren zahlreich, nicht zu stereotypisch festgelegten Formen verknöcherte, sondern lebensvolle Motive, die sich leicht und dankbar dem Wechsel und der Veränderung hingaben.

Die Christen wählten früh aus jenem Ornamentenschatz das aus, was ihnen passte: Fische und Vögel, Fischer mit ihren Netzen, Angeln und Kähnen, Schafe und Lämmer mit ihren Hirten, Tauben und Pfauen, Trauben, Blumengewinde, Weinstöcke und Kelterer, Genien und Gastmähler, Personificationen der Monate und Jahreszeiten (Bild 61). Kam ein Heide in einen mittelst solcher Bilder decorirten Raum, so fand er nichts Ungewöhnliches; der Gläubige aber verstand die symbolischen Beziehungen und deutete sie. Bald konnte man weiter gehen und selbst in den Zeiten der Verfolgung unter Beobachtung der Arkandisciplin neue Scenen zwischen die althergebrachten stellen. Höchst interessant ist in dieser Hinsicht das dem 2. Jahrhundert angehörende[1] Deckengemälde der Katakombe der hl. Lucina, worin sich die sichere, feine und doch so

[1] Für die Datirung vgl. *Garrucci,* Storia II, 9.

Bild 61. Wandgemälde im Coemeterium Pretextati bei Rom.

leicht hingeworfene heidnische Decorationsmalerei mit der christlichen zu verbinden beginnt. Das Ganze könnte allenfalls auch einer nichtchristlichen Kammer als Decke dienen. Bei den acht Köpfen in der Mitte, den vier Genien, den Blumenranken, den Tauben in den Ecken, selbst bei den für die Eintheilung des Ganzen zu Grunde gelegten Kreuzen hat der Künstler schwerlich symbolische Rücksichten an erster Stelle beachtet. Dagegen wird jeder Christ das in der Mitte stehende Bild des Hirten auf den Heiland, die mit zwei Hirten in den Ecken wiederholten beiden Oranten auf betende Gläubige (vielleicht schon auf Maria und auf die Kirche) bezogen haben.

Ein grosser Fortschritt zeigt sich dann bei einem ebenfalls noch dem 2. Jahrhundert zugeschriebenen Deckengemälde der Katakombe der hl. Domitilla (Bild 62). Die Mitte dieser Malerei nimmt Orpheus ein. Vier Abtheilungen des Umkreises zeigen Thiere vor einem baumreichen Hintergrunde. Sie vervollständigen wohl das Mittelbild, indem sie neue Thiere bringen. Vier andere Scenen schildern Moses an der Quelle, David mit seiner Schleuder, die er gegen Goliath schwingt, Daniel zwischen zwei Löwen und die Auferweckung des Lazarus. Das Mittelbild ist mit seinen vier Bei-

Bild 62. Deckengemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla.

gaben aus dem heidnischen Bildervorrath herübergenommen und christianisirt die alte Idee, Orpheus sei ein Vorbild des Herrn gewesen; denn erst Jesus bringe den wahren Frieden. Die vier übrigen Nebenbilder aber sind von christlichen Künstlern erfunden. Wie sehr sie sich aber an die alte Sitte anlehnten, beweist ihre unbekleidete Gestalt Daniels.

Doch mehr und mehr traten rein christliche Gegenstände an die Stelle der heidnischen. Selbst nach dem Siege Konstantins und nach der öffentlichen Anerkennung der Kirche verschwanden die heidnischen Elemente nicht plötzlich. Konstantins Bekehrung bewirkte Massenconversionen, und so konnte mancher in die Kirche eintreten, der innerlich keineswegs umgewandelt war. Vielleicht bediente ein solcher sich eines Künstlers, der noch ganz oder doch halb Heide war, dem die alten Darstellungen noch in Fleisch und Blut sassen und dessen Hand nun einmal nicht loskommen konnte vom Althergebrachten.

Bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts hatte sich aber ein fester Kern kirchlicher Bilder entwickelt, dessen Theile nun immer wieder

von neuem wiederholt und verschiedenartig verbunden wurden. Doch gab es auch in ihm öfter verwendete Bilder. Die ältesten und am häufigsten vorkommenden Gegenstände sind: *Der gute Hirt,* welcher ein Schaf heimträgt und begleitet ist von einer weiblichen Orante; *Noe,* welcher die Taube in die Arche aufnimmt; *Moses* schlägt an den Felsen und gibt den Israeliten Wasser; *Jonas* wird ins Wasser geworfen, vom Fisch verschlungen und ausgespieen, er ruht im Schatten der Kürbisstaude oder in der Sonnengluth; *Daniel* steht zwischen den Löwen; die drei *Jünglinge* bleiben im Feuerofen unverletzt. Aus den Evangelien werden am liebsten dargestellt die *Brodvermehrung* und die *Auferweckung des Lazarus.* Sehr gerne haben die alten Maler dann noch Mahlzeiten dargestellt: das Mahl der Apostel am See (Joh. 21, 12 f.) und Agapen. Weniger oft verwendeten sie die Darstellung der zu beiden Seiten des Baumes stehenden Stammeltern, des Opfers Abrahams, des Job und des Tobias, der Susanna, der Weisen, welche Geschenke darbringen, und der Heilung des Gichtbrüchigen. Andere Scenen haben sie erst spät in den Cyklus eingeführt und anfangs seltener gemalt, z. B. die Verkündigung, die Geburt Christi.

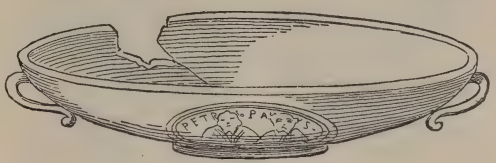


Bild 63. Goldglas.

Eine *zweite Periode* der christlichen Malerei des Abendlandes kommt in den römischen *Goldgläsern* (Bild 63 u. 64) zum Ausdruck. In ihnen erscheint nicht nur eine neue Richtung, sondern wird auch der alte Cyklus durch neue Figuren und Scenen erweitert. Diese Goldgläser haben einen doppelten Boden, der aus zwei aufeinander gelegten Glasscheiben besteht. Zwischen ihnen liegt ein dünnes Goldblatt, das eine ausgeschnittene Figur zeigt. Die innern Conturen sind ausgeritzt, also durchsichtig; oft ist mit etwas Farbe die Wirkung des Goldes erhöht und belebt. Charakteristisch ist bei die-

Bild 64. St. Petrus und St. Paulus. Goldglas.

sen Werken der Kleinkunst und für diese zweite Periode das Betonen der Persönlichkeit, das Herabsteigen aus der Sphäre der Symbole in jene des irdischen Lebens. Immer mehr treten zu den der Heiligen Schrift entlehnten symbolischen Bildern historische Genrescenen ein. Wir begegnen immer häufiger den Darstellungen der in den Gräbern beigesetzten Verstorbenen und den Schilderungen der Handlungen, die sie im Leben vornahmen. Die Heiden waren gewohnt, bei ihren Gräbern solche Dinge zu bieten, und die Bekehrten hatten keine nöthigende Veranlassung, diese Sitte aufzugeben. Dieselbe Richtung brachte in die Katakombenmalereien auch liturgische Scenen, z. B. solche, die als die Darstellung einer Predigt, einer Weihe, der Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau erklärt worden sind. Freilich bieten schon die sogen. Sacramentskapellen in S. Callisto Bilder der Taufe und der Consecration. Aber sie sind doch ganz anderer Art, viel mehr vergeistigt und verallgemeinert als die jetzt aufkommenden mit ihrem stark naturalistischen, fast genrehaften Zuge.

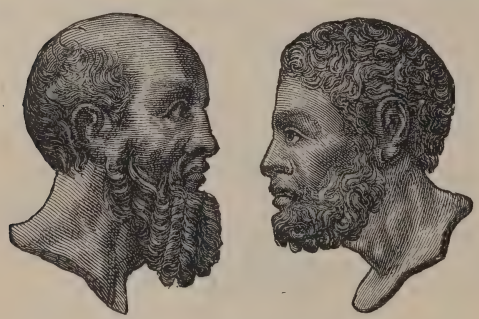


Bild 65. St. Petrus und St. Paulus.
Bronzeplatte im Museo cristiano zu Rom.

Malte man aber so Porträte und Genrescenen, dann mussten die Künstler in einer Umgebung, welche so viel auf Ahnenbilder gab und überall solche Ahnenbilder aufzustellen und zu verwenden liebte, auch dazu kommen, allmählich feste Typen für den Stifter der christlichen Religion und seine vorzüglichsten Jünger, die Apostelfürsten, zu bilden. Noch in den Goldgläsern ist um das Jahr 400 die Feststellung solcher porträtartigen Gestalten nicht abgeschlossen. Im 5. Jahrhundert ist aber schon ein Gewohnheitsrecht entstanden, eine eigentliche christliche Ikonographie hat sich ausgewachsen. Petrus erscheint jetzt meist mit rundem, krausem, weissem Barte, weissen Kopfhaaren und rundem Gesicht, dessen Form an den ehemaligen Fischer erinnert, und mit kahlem Scheitel. Paulus trägt dagegen den langen, spitz zulaufenden Bart des Philosophen, hat volles Haupthaar und eine grosse Nase (Bild 65).

Ebenso kam man erst verhältnissmässig spät zu einem festen Bilde des Herrn. Die ältern biblischen Bilder der Katakomben geben in ihren Idealscenen fast alle Gestalten jugendlich und bart-

los. Darum tritt in ihnen auch der Heiland bei seinen Wundern als Jüngling auf. Das *neue Christusbild* begegnet uns zum erstenmal im Cömeterium des hl. Callistus (Bild 66). Die Haare fallen lang herab zum Nacken, der Bart ist voll, aber kurz, das Gesicht rundlich, die Nase adlerartig, die Stirn dagegen klein und das Kinn kurz. Dass auch dies Gemälde nicht ein altes Porträt wiedergibt, sondern versucht, ein neues Idealbild zu schaffen, erhellt schon daraus, dass der Herr in die damalige Philosophentracht gekleidet ist, also seine rechte Schulter unbekleidet blieb[1]. Ein Nimbus fehlt ihm noch. Im Laufe der Zeit wurde dieser Typus weiter entwickelt. Das Haupt erhielt einen Nimbus, in den ein Kreuz kam, das bald mit Edelsteinen und Perlen verziert wurde (Bild 67). Allmählich malten die Künstler das Gesicht länger, die Stirn höher, den Bart spitzer, die Augen grösser, die Backenknochen stärker. Sie suchten durch diese Mittel zu einer bedeutenden, inhaltsreichen Physiognomie zu kommen, verfielen aber bald ins Steife und schufen den sogenannten „byzantinischen" Typus (Bild 68). Die Verfertiger der Goldgläser werden nicht müde, die grossen Patrone Roms, die Apostelfürsten, in immer neuen Versuchen und Gestalten zu bringen. Sie vereinen ihre Büsten, stellen sie einander gegenüber, setzen sie nebeneinander auf Throne (Bild 69), lassen sie von Christus krönen und sammeln zuletzt mit ihnen alle Apostel um ihren Meister.

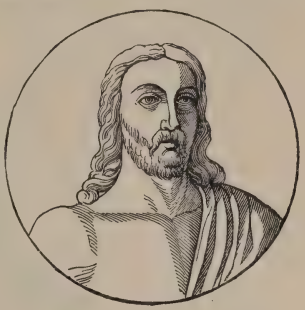


Bild 66. Christuskopf.
Im Cömeterium S. Callisto.

Bild 67. Christuskopf.
Aus den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

[1] *Garrucci*, Storia II, tav. 29; cf. I, 375.

Bild 68. Christuskopf.
In der Katakombe S. Gaudioso zu Neapel.

Ja sie erheben sich zu der grossartigen Composition, in der Christus vom Berge aus die Apostelfürsten, als Vertreter der Zwölfe, in alle Welt aussendet. Um die Wirkung seines Auftrages zu zeigen, lassen sie die zwölf Lämmer, als Vertreter der Menschheit, aus Bethlehem und Jerusalem (den Bildern des Heidenthums und Judenthums) hineilen zum heiligen Berge, auf dem das göttliche Lamm steht und aus dem vier wunderbare Ströme fliessen, woraus sie trinken wollen. So bilden diese Goldgläser die Brücke von den geheimnissvollen Darstellungen des ältern Cyklus zu den grossartigen Gedanken der Mosaiken (Bild 70).

Bild 69. St. Petrus und St. Paulus. Goldglas.

Dass jene Goldgläser nun auch die Bilder der hll. Laurentius, Agnes (Bild 71), Vincentius, Hippolytus, anderer römischer Martyrer und das der Gottesmutter häufig bieten, entspricht ihrer Richtung, die ja auf das Individuelle hinsteuert. In ihren Ideenkreisen liegen auch diejenigen Bilder des guten Hirten, worin seine Tracht reicher, seine Kleider mit Purpurstücken besetzt, seine Haltung vornehmer wird. Sie alle betonen ja nicht mehr einfach und schlicht das Gleichniss und den selbstlosen Hirten, sondern die Würde des Herrn, der sich einem Hirten vergleicht. Auch die Scenen, worin der Herr inmitten einiger oder aller Apostel sitzt, wollen seiner Verherrlichung dienen. Auf einem Bilde im Cömeterium der hl. Agnes sitzt der Herr noch mit sechs Aposteln auf einer einfachen, niedrigen Bank. Dann sehen wir ihn auf einem Sessel, während die Zwölfe zu seiner Rechten und Linken auf zwei Bänken Platz nehmen. Zuletzt thronen alle, der Meister und die zwölf Jünger, auf vornehmen Sesseln mit hohen Rücklehnen[1]. In anders aufgefassten Scenen sitzt Jesus auf einem Throne und stehen die Apostelfürsten oder die Evangelisten neben ihm. Beide Auffassungen werden dann verbunden in einem Fresco, worin der Erlöser hoch erhaben auf einem vornehmen Sessel thront, Petrus und Paulus unten auf einfachen Klappstühlen sitzen und die zehn übrigen

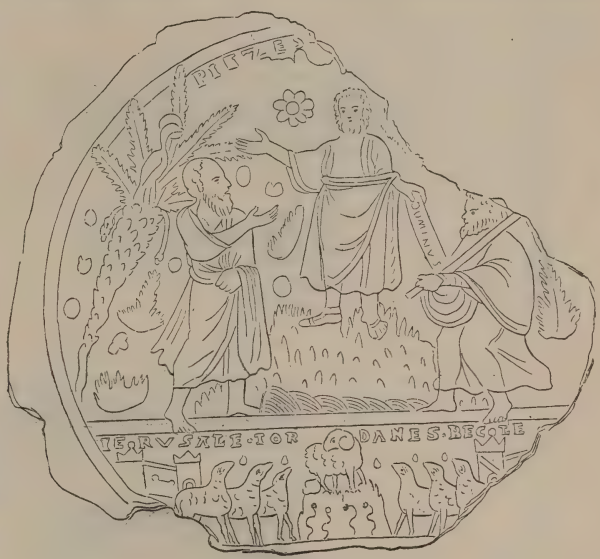


Bild 70. Die Uebergabe des Gesetzes an Petrus. Goldglas.

Bild 71. Die hl. Agnes. Goldglas.

[1] *Garrucci* tav. 64. 18. 82.

Apostel den Hintergrund füllen [1]. Christus erscheint in allen diesen Scenen noch jugendlich und bartlos, nur in einer hat er langes Haupthaar, in einer andern einen Nimbus [2]. Aber immer mehr Apostel werden bärtig. Der zu Füssen des Heilandes gestellte Kasten beweist, dass nicht mehr die Predigt, sondern die heiligen Schriften als wichtigster Träger der Offenbarung in den Vordergrund treten. Die Kirche hat eben den engen Familienkreis der ersten Jahrhunderte verlassen, aus dem die anspruchslosen, einfachen Gemälde der ersten Periode und des ältesten Cyklus hervorgingen; sie ist zur Weltmacht geworden; darum muss sie die hierarchische Ordnung auch bei den Aposteln und in deren Verhältniss zum Gottmenschen stärker betonen.

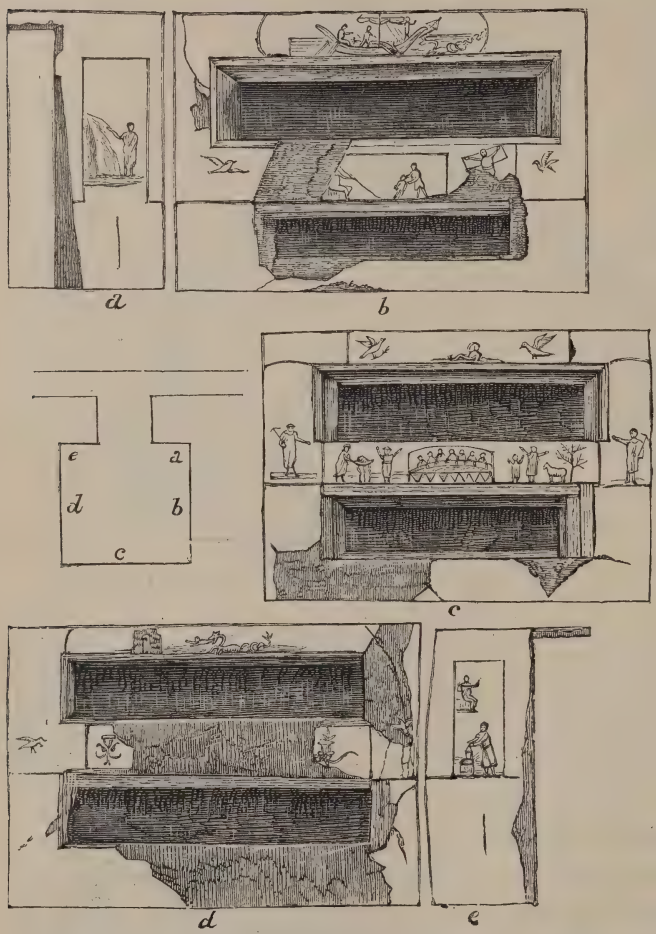


Bild 72. Wandgemälde einer Sacramentskapelle in S. Callisto.

Wie bei den Katakombengemälden aus dem zur Verfügung stehenden Vorrath die Bilder genommen und *zusammengestellt* wurden, möge die folgende Tabelle zeigen.

---

[1] *Garrucci* tav. 67. 17. 21.
[2] *Garrucci* tav. 67. 17.

Zusammenstellung der dargestellten Scenen.

Dargestellte Scenen.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Adam und Eva	—	(✶)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	●	●	—	—	—	—	—
Noe in der Arche	—	●	—	✶	—	—	—	●	●	—	●	●	—	—	—	—	—	●	●	—	●	—
Abrahams Opfer	●	●	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	✶	—	—	—	—	—	—	—
Job	—	—	—	●	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Moses am Quell	●	●	●	—	●	—	—	—	—	●	●	—	—	—	●	●	—	●	●	—	—	●
Moses erhält die Tafeln	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Daniel zwischen den Löwen	—	[✶]	●	—	—	—	—	●	—	—	●	✶	—	—	—	—	●	●	●	—	—	—
Die Jünglinge im Feuerofen	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—
Jonas herausgeworfen	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	●	—	—	—	●	—	—	●	●	—
„ verschlungen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(●)	●	(●)	—	—	—	(●)	—	—	(●)	(●)	—
„ ausgespieen	●	—	—	—	—	—	—	—	●	—	●	●	●	●	—	—	●	—	—	●	●	●
„ ruhend	●	—	—	●●	—	●	—	—	●	—	—	●	●●	●	—	●	●	—	—	●	●	●●
Anbetung der Weisen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—
Der gute Hirt	✶	—	—	—	✶	✶	✶	✶	✶	✶	✶	—	✶	✶	—	✶	✶	●	—	—	✶	✶
Heilung des Gichtbrüchigen	●	(●)	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●
Erweckung des Lazarus	●	—	●	—	●	●	—	●	—	—	●	—	—	—	●	—	—	●	●	●	—	●
Brodvermehrung	—	●	—	—	—	●	—	—	—	●	●	—	—	—	—	—	—	●	●	—	—	—
Mahlzeit	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	—	●	—	—	—	—	—
Verschiedenes	●	[●✶]	✶●	●	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	●	—	●	—	—	●
Vögel	●	4	4	3	4	8	4	4	4	—	20	4	4	4	4	12	—	—	—	—	4	—
Vierfüssler	●	—	4	—	—	4	4	4	—	8	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Oranten	●	(M)	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	4	—	W	W	—	W	3M	—	4W	—

Die einzelnen Colonnen 1—22 beziehen sich auf folgende Malereien:

1. Die vier *Sacramentskapellen von S. Callisto* (Bild 72). Nicht alle dort gemalten Scenen sind berücksichtigt, sondern nur die in den Rahmen der Tabelle fallenden. Abbildungen bei *de Rossi,* Roma sotterranea II, tav. 11 sg. *Garrucci* tav. 5 sg. *Wilpert,* Die Malereien in den Sacramentskapellen. Freiburg, Herder, 1896. Die Bilder stammen aus der Zeit um das Jahr 200 nach Christus.

2. Zwei Arcosolien und ein Deckengewölbe einer Kammer im *Cubiculo di S. Cecilia. Garrucci* tav. 23 und 24. Die Bilder des ersten Arcosolium sind in runde, jene des zweiten in eckige Klammern gesetzt.

3. *Katakombe der hl. Domitilla,* Deckengemälde. *Garrucci* tav. 25. *Wilpert,* Die Katakombengemälde S. 44 f. Oben S. 96, Bild 62.

4. Arcosolium aus der sogen. *Cripta del re David. Garrucci* tav. 27. *Wilpert* S. 33 f. und Tafel 17.

5. Deckengemälde von der *Via latina. Garrucci* tav. 40.

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. Deckengemälde aus dem *Cömeterium der hll. Marcellinus und Petrus. Garrucci* tav. 41. 42. 43. 44. 48 (hier das sogen. „eucharistische Lamm", *Wilpert* S. 60 f., Tafel 26). 51. 52. 54.

14. 15. Arcosolien ebend. *Garrucci* tav. 56. 57.

16. Deckenmalerei aus *S. Agnese. Garrucci* tav. 63.

17. Arcosolium daselbst. *Garrucci* tav. 64.

18. 19. Arcosolium und Wand aus dem *Cömeterium des hl. Saturnin. Garrucci* tav. 70 und 73.

20. Arcosolium aus *S. Priscilla. Garrucci* tav. 76.

21. Deckengemälde daselbst. *Garrucci* tav. 78.

22. Arcosolium im *Cömeterium des hl. Hermes. Garrucci* 83.

Die erste nicht mit einer Nummer bezeichnete Colonne nennt die Scenen, welche den ikonographischen Vorrath der Maler jener 22 Denkmäler bilden. Haben sie eine dieser Scenen als Hauptbild in die Mitte gestellt, so steht in der betreffenden Colonne ein *Sternchen;* haben sie eine Scene als Nebenbild verwerthet, so ist ein *Punkt* eingesetzt. Haben sie Scenen nicht benutzt, so bleibt in der Colonne die Reihe leer, welche jener Scene zugewiesen ist.

In der Reihe der *„Oranten",* in der letzten Zeile, ist eine weibliche Orante durch W, ein Mann durch M, die Zahl der Oranten durch eine Ziffer angegeben.

In der für die *Vögel* bestimmten Reihe sind Tauben und Pfauen gleichmässig gezählt, ebenso in der folgenden Schafe, Rinder, Hirsche und Ziegen.

In der für *„Verschiedenes"* angesetzten Reihe findet man im Cubiculum der heiligen Cäcilia, also in der zweiten Colonne, im zweiten Arcosolium zwei neben Bücherkisten sitzende Lehrer und in der Mitte der Deckenmalerei eine Predigt (?).

In der Katakombe der hl. Domitilla (3. Colonne) sitzt in der Mitte Orpheus, an einer Seite steht David mit der Schleuder. Darum ist bei „Verschiedenes" eingesetzt ✶●. In der 4. Colonne bezeichnet der Punkt bei „Verschiedenes", dass David mit der Schleuder dort gemalt ist. Oben bei „Jonas ruhend" stehen hier und in zwei weitern Colonnen je zwei Punkte, weil Jonas einmal im Schatten ruht und dann in den Sonnenstrahlen. Die Punkte der folgenden Colonne bei „Verschiedenes" bezeichnen, dass in der 5. die Heilung des Blinden, in der 17. die fünf weisen Jungfrauen, in der 19. die Geschichte des Tobias, in der 23. wohl die Heilung des Besessenen von Gerasa gegeben ist.

In der Colonne „Jonas verschlungen“ stehen Punkte in Klammern, weil die Schiffer, von denen „Jonas herausgeworfen“ wird, ihn unmittelbar in den Rachen des Ungethüms schieben. Hier sind also zwei Scenen in ein Bild vereint.

Nehmen wir also z. B. die 5. Colonne, so zeigt ein Blick, dass ihr Hauptbild (✱) den guten Hirten enthält, dass die Nebenbilder sich auf Job, Moses, Lazarus und bei „Verschiedenes“ nach obigem auf eine Blindenheilung beziehen, dass überdies vier Vögel jene Scenen begleiten.

Die Tabelle thut dar, dass *die Figur des guten Hirten* die erste Stelle in jenem Bildervorrath einnahm. Sie ist wohl durch das für die Römer geschriebene Evangelium des hl. Lucas eines der ersten christlichen Bilder geworden. Aus demselben Evangelium (5, 25) stammt wohl auch die Figur des Gichtbrüchigen, welcher sein Bett trägt, aus Johannes Lazarus, der als Mumie aufrecht im Grabdenkmal steht und dem der Heiland befiehlt: „Komm heraus!“ Auf Matthäus oder Lucas geht zurück die Darstellung der Vermehrung der sieben Brode, deren Ueberbleibsel sieben Körbe füllten (Matth. 15, 36 f. Marc. 8, 5 f.)[1].

Und doch sind alle diese Bilder keineswegs Illustrationen des Evangelientextes. Schon der Umstand, dass sie so enge mit den beliebtesten Darstellungen aus dem Alten Testament verbunden erscheinen, beweist, dass die meisten der sowohl dem Neuen als dem Alten Testament entnommenen Scenen in den Katakomben an die Erlösung von Tod und Sünde und an die Einführung in die Freuden des Himmels und in den Hochzeitssaal des Lammes erinnern wollen. Schon die auf altchristliche Vorlagen zurückgehenden Gebete, welche die Kirche beim Verscheiden eines ihrer Glieder noch heute verrichten lässt, zeigen, dass diese Deutung richtig ist; denn in ihnen wird Gott ja angefleht, er möge dem Sterbenden beistehen und ihn erlösen, wie er befreit habe *Henoch* und *Elias* von dem Tode, *Noe* aus der Sündfluth, *Job* aus seinen Leiden, *Isaak* vom Opfertode, *Daniel* aus der Löwengrube, die *drei Jünglinge* aus dem Feuerofen, *Susanna* bei der falschen Anschuldigung, *Petrus und Paulus* aus dem Kerker[2]. Da wird Gott gebeten, er möge den Menschen zu sich zurückkehren lassen, den er aus dem Lehm der Erde geschaffen habe, als *guter Hirt* möge er ihn unter seine Schafe aufnehmen. Die Uebereinstimmung dieser Gebete mit den in den Katakombenmalereien und auf den altchristlichen Sarkophagen verwendeten biblischen Scenen ist zu stark, um zufällig zu sein. Da die Gebete sicher nicht so abgefasst wurden mit Rücksicht auf

[1] *Garrucci,* Storia I, 412 und 421. Vgl. Luc. 15, 5.

[2] *Le Blant,* Étude sur les sarcophages d'Arles p. XXI ss.

jene Malereien, müssen die Malereien aus solchen Gebeten entstanden sein. Sie sind demnach selbst gleichsam Gebete, Mittel der Belehrung und des Trostes. Die Kunst war den Christen der ersten Jahrhunderte nichts weniger als Selbstzweck. Sie sollte auch nicht nur dienen zur Verschönerung der Räume, sondern zur Veredlung der Besucher des Grabes. Die Bilder waren eine Art Hieroglyphen, redeten wie ein Rebus. So wenig illustriren sie den Text der Evangelien, dass sie sogar sich in eine Art Gegensatz zu ihm stellen. *Noe* erscheint nicht in einem Schiffe, nicht mit den Thieren, nicht mit den Gliedern seiner Familie. Einsam steht er, um Hilfe flehend, in einem Kasten. *Daniel* befindet sich nicht bekleidet in einer tiefen Grube, sondern steht frei und ohne Kleider zwischen zwei Löwen, oft sogar auf einem kleinen Berge, zuweilen zwischen Habakuk und einem Engel. *Jonas* wird nicht nur nackt ins Meer geworfen, sondern zuweilen unmittelbar in den Rachen des Ungeheuers geschoben. Gegen alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit ruht er nackt unter der Staude. Bei der *Brodvermehrung* reichen nicht die Apostel dem Herrn Brode und Fische, sondern stehen sieben Körbe, also die Ueberreste, die Zeugen des vollendeten Wunders, vor dem Herrn. Den *guten Hirten* begleiten meist zwei Bäume als Sinnbilder des Paradieses, in das er seine Schafe einführt. Die Heilung des *Gichtbrüchigen* ist durch Darstellung des Erfolges geschildert, indem er sein Bett fortträgt. Die *Könige* kommen eiligst, sogar laufend, mit Geschenken, aber sie fallen nicht anbetend hin. Bei der *Verkündigung* steht der Engel ehrfurchtsvoll vor der Jungfrau, die in einem hohen Sessel sitzt. In ähnlicher Art empfängt sie auch die Weisen (Bild 73).

Wie in der antiken Kunst, so werden auch in der christlichen gewisse Gemüthsbewegungen oder Handlungen durch festgestellte, stets wiederholte äussere Zeichen angedeutet. Das erste ist in den Katakomben jenes des *Gebetes,* einer der ersten und charakteristischen Verrichtungen des Christenthums. Die in den altchristlichen Denkmälern betend dargestellten Personen hat man *Oranten* (Orantes) genannt[1] (Bild 74). Alle Oranten breiten ihre Arme aus und beten mit geöffneten Händen, wie schon Moses betete auf dem Berge (2 Mos. 17, 12). *Martigny*[2] bemerkt, die heidnischen Bilder betender Menschen (besonders die Figuren der Pietas) erhöben ihre Arme mehr horizontal, während die Christen dieselben mehr vertical hielten. Die Heiden wollten stark die Bewegung nach oben betonen; die

[1] Stimmen aus Maria-Laach XLIV, 554 f.

[2] Dictionnaire des antiquités chrétiennes p. 667.

Bild 73. Anbetung der Weisen in der Katakombe S. Pietro e Marcellino zu Rom. (Nach Liell.)

ersten Christen mässigten nach *Tertullian* diesen Gestus aus Bescheidenheit. Allmählich gewann der Gedanke, diese Art zu beten erinnere an die von Christus am Kreuze eingenommene Stellung, immer allgemeiner Anklang. Darum wurde auf die verticale Richtung noch mehr Gewicht gelegt, und man liess die Hände nicht leicht über die Schultern hinausgehen.

Die Tracht der Oranten[1] ist diejenige, welche um jene Zeit „Mode" war, als die betreffenden Denkmäler entstanden. Einige weibliche Oranten sind verschleiert, andere nicht; einige reicher gekleidet, andere einfacher. Die männlichen Oranten tragen keine Bärte und gewöhnlich kurze Kleider, während Christus, die Apostel und die Heiligen seit dem 3. Jahrhundert meist in langen Kleidern erscheinen. Alle Oranten stehen, obwohl die alten Christen oftmals knieend beteten. So sagt *Prudentius*[2]:

Bild 74. Orante.
In der Katakombe S. Pietro e Marcellino bei Rom.

Te voce, te cantu pio, rogare *curvato genu* flendo et canendo discimus.

An Sonntagen und von Ostern bis Pfingsten beteten die Christen stehend, weil dann die freudenreiche Erinnerung an die Auferstehung des Herrn begangen ward.

Als Oranten finden wir in einer bestimmten Anzahl von Denkmälern *Noe* 10mal (auf Gemälden), *Abraham und Isaak* 1mal, *Daniel* 67mal (auf Gemälden 17mal, auf Sarkophagen 24mal, auf andern Denkmälern 26mal), die *drei Jünglinge* im Feuerofen 24mal, die Magier, *Jonas* und die Schiffer in seinem Boote je 1mal, *Susanna* vielleicht 5mal, die *Gottesmutter* bis an 20mal, *Zacharias, Petrus, Paulus* und *Cäcilia* je 1mal, etwa zehn andere *Heilige* im ganzen an 20mal. Christus erscheint nie in der Figur eines Oranten. Die drei am meisten dargestellten Personen des Alten Bundes beten in gefahrvoller Lage: Noe in der Arche, Daniel zwischen den Löwen und die drei Jünglinge in den Flammen. Abraham, Isaak, Jonas, Petrus, Paulus und andere Martyrer danken für Errettung aus Gefahr. Wenn Maria als Orante dargestellt ist, so dankt sie Gott für die ihr verliehenen Gnaden und betet für die Christen auf Erden.

---

[1] *Wilpert,* Ein Cyclus christologischer Gemälde S. 44. 46, Anm. 1.

[2] Cathem. hymn. matutin. II, 50 (*Migne* LIX, 790). *Garrucci,* Storia I, 124 sg.

Eine *zweite Klasse von Oranten* zeigt Männer und Frauen, Laien und Cleriker, die beten. *Kraus*[1] zählt für diese zweite Klasse auf Gemälden an 60, auf Sarkophagen an 55, auf andern Denkmälern an 20, also im ganzen an 135 Oranten gegen etwa 150 der ersten Klasse. Die Zahl ist also in beiden Klassen fast gleich; doch finden sich unter den Oranten des Alten Bundes keine weiblichen ausser Susanna, und es stellt sich in jener Klasse das Verhältniss der weiblichen zu den männlichen Oranten ungefähr wie 1 : 4, während es in der zweiten Klasse auf 5 : 1 steigt (auf Gemälden 3 : 1, auf Sarkophagen und andern Denkmälern 8 : 1).

Wer sind nun jene Oranten der zweiten Klasse, und um was beten sie? *Liell*[2] hat gefunden, dass in den meisten, wahrscheinlich in allen Fällen bei den Katakombengemächern die Ausmalung der Decken (zehn derselben enthalten Oranten) vor der Beisetzung der Leichen, dagegen die Bemalung des Grabes und seiner Umgebung nach der Beerdigung geschah. Man muss demnach in jener zweiten Klasse der Oranten *zwei Unterabtheilungen* auseinanderhalten. Die erstere umfasst Oranten, welche an den Gräbern gemalt sind, die zweite solche, welche den Grabstätten ferner stehen.

Wilpert[3] hat die Oranten der zweiten Unterabtheilung, also diejenigen „betenden Figuren, welche an den Gräbern und zur Zeit ihrer Benutzung als Grabstätten abgebildet wurden", untersucht und weist mit Hilfe zahlreicher Inschriften nach, dass sie Bilder der Seelen der dort Begrabenen sind, und dass die Verwandten, welche die Ausmalung besorgten, in den Inschriften drei Gedanken ausdrückten: den Wunsch: „Möget ihr glücklich sein" (Vivas, In pace, Refrigeret te Deus, etc.), die Versicherung: „Sie sind selig" (Ingressa in pace, Receptus ad Deum etc.), endlich die Bitte: „Betet, dass wir auch glücklich werden" (Pete pro nobis). Sein Schluss: „Die Oranten sind Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen", erscheint durch die Inschriften als sicher beglaubigt für diejenigen Oranten, die um ihr Gebet angesprochen werden. Die Ansicht *Liells*[4]: „Die Oranten sind zum Theil symbolische Darstellungen der Seelen der Verstorbenen, wie sie, um Hilfe und Beistand flehend, sich an den Besucher des Grabes wenden", lässt sich vertheidigen mit Rücksicht auf jene, deren Inschriften die Wunschform enthalten. Indessen darf man sich doch nicht ver-

[1] *Kraus* a. a. O. II, 538 f.
[2] Die Darstellungen der allersel. Jungfrau und Gottesmutter Maria S. 128.
[3] A. a. O. S. 32. [4] A. a. O. S. 132. 156.

hehlen, dass es wahrscheinlicher bleibt, auch diese seien, wie Noe, Daniel und die Jünglinge, wohl eher als Gerettete dargestellt, welche die Seligkeit erreichten, die in den Inschriften als erhofft oder als erlangt genannt ist. Das wird noch annehmbarer durch die Erwägung, dass der Gestus der Oranten nicht derjenige ist, womit Besucher des Grabes um Hilfe und Beistand angefleht werden. Ein wichtiges Bild beweist jedenfalls, dass manche beim Grabe angebrachten Oranten das Dankgebet verrichten, womit die Seele in den Himmel eintritt; denn was anderes als ein Dankgebet will das sinnige Fresco schildern, worin die „VII. Idus Ianuarias" begrabene „Veneranda" von „Petronella mart(yr)" in den Himmel eingeführt wird? Die Eingeführte, welche betend als Orantin ihre Hände erhebt, will doch sicherlich weder um Gebete der Lebenden bitten, noch auch für sie bei Gott Gnaden erflehen (Bild 75).

Bild 75. Einführung der Veneranda in den Himmel. Fresco in der Katakombe der hl. Domitilla.

Gegen die Behauptung, viele Oranten seien Bilder der *Seelen* der Verstorbenen, lässt sich freilich folgende Schwierigkeit erheben: Bekanntlich brachten die Alten bei oder auf den Särgen ihrer Todten deren *Bildnisse* an. Sind doch sogar die Mumiensärge wie eingewickelte Leichen gebildet. Sie haben vollständig ausgearbeitete und naturalistisch behandelte Gesichter. Die Römer liessen Bilder und Wachsmasken der Ahnen bei Begräbnissen einhertragen, auch den Verstorbenen dabei bildlich darstellen. Auf Sarkophage aber setzten sie in Medaillons die Porträte der in denselben Ruhenden. Die Christen haben für ihre Sarkophage jene imagines clypeatae beibehalten. Auch ihre in den Kreisen als Brustbilder dargestellten Figuren sind *Porträte*, nicht

Darstellungen der *Seelen* der Verstorbenen (vgl. Bild 22 S. 23). Sind nun nicht jene mit den Gräbern in enger Verbindung stehenden, besonders jene auf Sarkophage gemeisselten Oranten, vor allen die mit den Namen der Beigesetzten bezeichneten, deren Porträte, nicht aber Bilder ihrer *Seelen?*

Der Einwurf verliert seine Kraft durch die Thatsache, dass die *Seelen* der Abgeschiedenen so dargestellt wurden, wie die Verstorbenen ehedem im Leben sich gezeigt hatten[1]. Man fasste die Seele als das Formgebende (forma substantialis, principium formale, sagten die Scholastiker) des Leibes und liess ihr nach dem Hinscheiden jene Form, welche sie ehedem dem Körper vermittelt hatte. Gaben aber die Alten der Seele eines Verstorbenen „Aussehen, Geschlecht und Alter", die sie dem Leibe ehedem verliehen, so ist kein Gegensatz vorhanden zwischen „Porträtähnlichkeit" und „Darstellung der Seelen". Uebrigens sind die meisten Oranten mehr typische, schematische Figuren, die in allgemeinen Zügen das Alter und die von den Verstorbenen getragene Kleidung mehr andeuten als eingehend schildern. Die in jenen Medaillons der christlichen Sarkophage oft sorgfältig ausgeführten Brustbilder wird man nur als *Porträte,* die in Rede stehenden Oranten aber als *Porträte und Darstellungen der Seelen* zu bezeichnen haben.

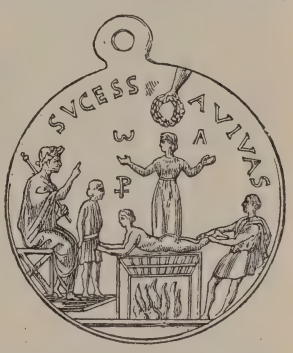


Bild 76. Der Martertod des hl. Laurentius. Bleimedaille.

Mit dieser Erklärung fällt die Ansicht jener, welche die in weiblicher Tracht erscheinenden Oranten für Bilder der Seelen nicht bloss von Frauen, sondern auch von Männern ansehen wollen. Zu ihrer Meinung sind sie eben durch zweierlei geführt worden: einerseits dadurch, dass die Seele im Griechischen und Lateinischen wie in den meisten Sprachen grammatikalisch weiblichen Geschlechts ist, andererseits durch das Ueberwiegen der weiblichen Oranten. Letzteres ist freilich noch nicht genügend erklärt. Ersteres hätte an und für sich wohl dazu Anlass geben können, den Seelen die Kleidung einer Jungfrau zu geben. Heisst es doch in den Acten der hl. Cäcilia, man habe die Seelen der hll. Valerianus und Tiburtius aus ihren Leibern scheiden sehen, wie Jungfrauen aus ihrem Gemache hervortreten. Ja es mag für einzelne Fälle richtig sein, dass die Seelen auch im Bilde so dargestellt wurden, z. B. auf der sehr verschieden

[1] *Garrucci* l. c. 304 sg.

erklärten Medaille, welche den Martertod des hl. Laurentius vergegenwärtigen soll, und zwar so, dass aus dessen Leib die Seele in weiblicher Gestalt hervorgehe (Bild 76)[1]. Dass aber eine solche Darstellung nicht allgemein ward, erhellt schon daraus, dass in manchen Fällen neben Gräbern bei männlichen Oranten die Namen der dort Beigesetzten zu lesen sind.

Was bedeuten jene Oranten der zweiten Unterabtheilung, welche nicht unmittelbar bei den Gräbern dargestellt sind, sondern in den Deckengemälden angebracht wurden, bevor jemand im Cubiculum beigesetzt war, jene, welche inmitten biblischer Scenen oder als Gegenbild des guten Hirten erscheinen? Einige Oranten findet man zwischen Ranken und Ornamenten, bei Genien und allerlei Phantasiebildern. Sie sind technisch so leicht hingeworfen, dass sie kaum anders denn als *Ornament* ohne tiefern Sinn angesehen werden können. Aber wie konnten sie überhaupt zum Ornament werden? Der Abstand zwischen der Darstellung benannter, in bestimmten Gräbern beigesetzter Personen und dem Ornament ist in der That ein recht weiter. Schauen wir nach einer Vermittlung aus, so bietet sich uns eine solche in der allen Darstellungen der Oranten zu Grunde liegenden Idee des Gebetes. Als Oranten fanden wir zuerst *Gerechte des Alten Bundes,* die ehedem gebetet haben bei Noth und Bedrängniss, und *Heilige des Neuen Bundes,* die beteten im Leben und nach ihrem siegreichen Martyrium beten im Himmel, dann *verstorbene Christen* in Gebeten des Dankes und der Bitte. Schon jene Gerechten des Alten Bundes sind dargestellt als betend in diesem irdischen Leben. Ferner führen das eine Ordination darstellende und das von *Wilpert*[2] neu gezeichnete und von ihm mit seinen Vorgängern auf die Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau bezogene Bild Scenen vor, die sich hier auf Erden vollzogen (Bild 77). Sowohl der zu Ordinirende als die Eingekleidete erscheinen als Oranten. Da nun die Verstorbenen, also auch die verklärten Oranten, so vorgeführt werden, wie sie im Leben erschienen und im Leben beteten, so tritt als Grundgedanke überall hervor: die Oranten sind Bilder der Betenden überhaupt. Hieraus ergab sich dann leicht die Folgerung, die Oranten auch als Bilder der betenden Kirche aufzufassen; statt des Individuums setzte man

[1] *Garrucci* tav. 480, 9, und I, 310. *de Rossi,* Bullettino 1869. *Kraus* a. a. O. II, 236 und 540. *Liell* a. a. O. S. 135.

[2] Die gottgeweihten Jungfrauen, Tafel 1. *Garrucci* tav. 82, 2 und 128, 1. Andere Beispiele von Lebenden, die als Oranten dargestellt sind, gibt *Kraus* a. a. O. II, 543.

die Klasse ein[1]. Sah man nun auf die so oft von den Kirchenvätern betonte Aehnlichkeit zwischen Maria und der Kirche, so lag es nahe, auch sie als Orantin darzustellen. Viele Oranten der zweiten Unterabtheilung werden demgemäss als Bilder der Kirche und der Gottesmutter aufgefasst werden müssen. Wer anders konnte mit dem guten Hirten so passend und darum so oft in Parallele gesetzt werden als Maria und die Kirche? Wie Noe, Daniel und seine Gefährten flehte auch die Kirche in den Tagen der Noth und Verfolgung um Rettung; ja jene Gerechten waren ihre Typen. Wie die Typen, so erscheint darum auch der Antitypus unter den Oranten.

Bild 77. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau. Fresco in der Katakombe S. Priscilla. (Nach Wilpert.)

Somit sind die Oranten echt christliche, echt katholische Gestalten. Ja, sie sind Charakterbilder des christlichen, des katholischen Alterthums, innig verwachsen mit den altehrwürdigen Katakomben. Als die Bedrängnisse überstanden waren und die Kirche triumphirend aus dem Dunkel hervortrat, verschwanden auch die Bilder der Oranten mehr und mehr. Schon im Beginn des 5. Jahrhunderts erscheint in der Basilika der hl. Sabina „die Kirche aus der Beschneidung“ und „die Kirche aus den Heiden“ nicht mehr betend, sondern lehrend. Auf den Grabmälern durfte man jedenfalls nur so lange, als der alte Eifer anhielt, die Seelen der Beigesetzten einfach und viel-

[1] *de Rossi*, Roma sotterranea I, 347. Bullettino 1867, IV, 84 sg. *Kraus* a. a. O. II, 544 f.

leicht allgemein als in die Seligkeit eingegangene, Gott für ihre Rettung dankende oder für uns betende Wesen darstellen. Während man zudem in den Zeiten der Verfolgung lieber auf die Palme hingewiesen hatte, welche im Jenseits zu erwarten ist, zog man es später vor, an die strenge Rechenschaft zu erinnern, welche alle zittern lehrt.

Neben dem *Gestus des Gebetes*, den die Oranten machen, erscheint oft derjenige *der Rede*. Der Sprechende streckt in den alten Denkmälern den Zeige- und den Mittelfinger der Rechten aus, zieht aber die drei andern Finger ein (Bild 78). Meist bezeichnet man diese Fingerstellung als „Segensgestus"; indessen beweist schon die Thatsache, dass der Engel der Verkündigung sowie der Teufel, welcher Christus versucht, diesen Gestus machen, derselbe müsse etwas anderes andeuten. Was denn? Da man beim Segnen oft sprach und den Redegestus machte, ist letzterer zuletzt als Segensgestus aufgefasst worden — er ist zum Zeichen des *gesprochenen* Segens geworden. Man nennt den eben beschriebenen Redegestus oft den „lateinischen Segensgestus" (Bild 79). In einem gewissen Gegensatze zu ihm steht der sogen. „griechische Segensgestus" (Bild 80). Bei ihm wird der eingezogene vierte Finger mit dem Daumen verbunden, der fünfte aber gleich dem zweiten und dritten aufgerichtet.

Bild 78. Hand Gottes im Redegestus.

Bild 79. Lateinischer Segensgestus.

Bild 80. Griechischer Segensgestus.

Der eigentliche *Segensgestus* der Alten bestand in der *Handauflegung*. So segnete schon Jakob die beiden Söhne Josephs (1 Mos. 48, 13). Zuweilen legt auch Christus in den Denkmälern der Katakomben einem Manne, den er heilt, z. B. dem Blinden, die Hand aufs Haupt (vgl. Bild 16). Meist jedoch benutzt er bei seinen Wundern einen Stab, den auch Moses, der Bibel entsprechend, trägt. Die Handauflegung bezeichnet übrigens in einzelnen Fällen auch, dass der Handauflegende (z. B. die Aeltesten gegen Susanna) gegen die Betreffenden etwas aussagt. Im Grunde drückt die Handauflegung die nähere Beziehung des einen zum andern aus; sie konnte darum benutzt werden zur Besitzergreifung, zum Segen

und zum Fluche (3 Mos. 16, 21). Weil die Handauflegung mit dem Segen verbunden war, wurde sie schon von den Aposteln als Gestus der Weihe benutzt. So ist sie noch heute in den Sacramenten der Firmung und der Priesterweihe sowie bei den Ceremonien der Taufe in Gebrauch.

Den *Gestus des Schlafens* finden wir in den Bildern des Jonas. Wo er ruht, legt er meist die Rechte aufs Haupt und kreuzt er die Beine. Letzteres finden wir im Mittelalter auf vielen Denkmälern von Rittern, welche im Schlafe des Todes ruhend auf ihren Grabsteinen liegen. Derselbe Jonas macht den *Gestus der Trauer,* wo er sich über das Vertrocknen seiner Staude und den Verlust des Schattens bekümmert, indem er die Hand ans Kinn und an die Backen legt. Denselben Gestus findet man häufig bei Pilatus, der traurig ist, weil er Jesum verurtheilen muss (Bild 81). Erhalten hat sich dieser Gestus bei Maria und Johannes, welche unter dem Kreuze trauern. Erst seit dem 16. Jahrhundert lassen sie die gefalteten Hände kraftlos hinsinken.

Bild 81. Der trauernde Pilatus Sarkophagrelief.

Alle diese festen Formen für bestimmte Gemüthsbewegungen, alle diese bestimmten Typen für diese oder jene Scene bildeten für die Künstler eine Art Canon, einen festen Kern. Die Grundformen waren durch einen glücklichen Griff gefunden, zum Gemeingut gemacht und eingebürgert. Sie blieben; aber in der Ausführung des Einzelnen herrschte Freiheit. Die Bilder waren Zeichen für bestimmte Gedanken, wie die Buchstaben bestimmte Laute darstellten. Die Bilder unterlagen den Wandlungen wie die Buchstaben, doch wechselten erstere mehr, weil sie eben mehr Elemente hatten. Haben nicht die Kirchenschriftsteller die alten Buchstaben, die alten Regeln der Grammatik, Rhetorik und Poetik benutzt, ohne auch nur den Versuch zu machen, sich von ihnen zu befreien oder etwas wesentlich anderes an ihre Stelle zu setzen? Freilich ergaben sich von selbst für die liturgischen Gebete und Gesänge, für Predigt und Katechese, für dogmatische und exegetische Schriften, für den Cultus und das Leben neue, aus dem Geiste des Christen-

thums naturgemäss, langsam, unaufhaltsam und sicher herauswachsende Formen.

Roms Organisation, Kunst und Cultur beherrschte jenen Theil der Welt, welcher während der ersten 14 Jahrhunderte der Hauptschauplatz des Christenthums war. Die Kirche fügte sich ein in die gegebenen Verhältnisse, solange sie nicht ihren Lehren direct widersprachen. Aber diese Kunst, diese Cultur sank von Jahrzehnt zu Jahrzehnt so rasch, dass Konstantin für seinen beim Colosseum zu Rom stehenden Triumphbogen die Reliefs des abgebrochenen Triumphbogens des Trajan verwendete, weil letztere die durch Konstantin veranlassten Arbeiten weit übertreffen. So sind auch in

Bild 82. **Fresco in der Katakombe der hl. Domitilla bei Rom.**

den Katakomben die ältern Malereien in dem Masse besser, dass man sogar die grössere oder geringere Güte der Zeichnung und Ausführung als Datirungsmittel benutzt. Man vergleiche nur, um bei den nächstliegenden Beispielen zu bleiben, die fein abgewogenen Compositionen der oben Bild 61 u. 62, S. 95 f., gegebenen Deckengemälde, selbst den ältern Christuskopf aus S. Callisto, mit den spätern Bildern und Darstellungen. Dort fein abgewogene, durchgebildete, edle Compositionen, hier mühsam durch allerlei Beiwerk zur Geltung gebrachte, aber doch unbefriedigende Umarbeitungen älterer Vorlagen. Dort noch frische Jugendkraft, hier greisenhaftes Ueberlegen und mühsames Zusammenstellen. Wie fein abgewogen ist die leider sehr verletzte Mahlzeit in S. Domitilla (Bild 82) aus der

Zeit um 100 n. Chr.! Man findet in den folgenden Jahrhunderten kaum je mehr solche Meisterwerke.

Den Wandlungen in der Auffassung und Auswahl der einzelnen Scenen des altchristlichen Bildervorrathes entspricht die Veränderung der Technik. Fast alle ältern Gemälde sind auf nassem Grunde aufgetragen, mussten also ziemlich rasch hergestellt werden. Sie sind flott, sicher und breit, gleichsam hingeworfen. In den ersten Jahrhunderten werden viele Farben benutzt, doch herrschen in den gefälligen Linearornamenten Braunroth und ein grünliches Blau, in den Figuren ein helleres Braun, das an lichten Stellen stark mit Weiss gemischt, in den schattigen aber tiefer gestimmt wird. Die Conturen sind, wenn auch hie und da mit einem spitzen Werkzeug in den Kalk geritzt, doch mit breitem Pinsel gezogen. Geschickt halten die blauen und rothbraunen Töne sich das Gleichgewicht.

Die ältern Bilder sind der fröhliche Ausdruck einer freien, lebensfrohen antiken Kunst, die spätern sind studirte Werke, sie verrathen die Schablone, die Gesetzmässigkeit, die strengere Schulung, das Weiterführen frühern und bessern Könnens. Dort will man erfreuen und auch andeutungsweise tiefere Ideen versinnbilden, hier Reales getreu schildern. Mit ihren leichten Farben und kühnen Strichen schweben und stehen die alten Figuren als Phantasiegebilde in luftigen Hintergründen, während die spätern in ihrer ernsten Haltung die Noth und Plage des irdischen Lebens und der damaligen politischen und kirchlichen Verhältnisse widerspiegeln. In den alten schöpft der durch viele Uebung zur Meisterschaft geförderte Künstler aus dem vollen Borne der Ueberlieferung, in den spätern sucht er auf neuen Wegen nach einem neuen Stil. Das Christenthum sollte nach Gottes Plan nicht die alte Kunst unmittelbar und rasch mit neuer Lebenskraft erfüllen und so erneuern, sondern sie absterben lassen, ihre besten Elemente wie Samenkörner bewahren und in verjüngter Gestalt erstehen machen. Das geschah aber nicht so, dass die alte Kunst zuerst verschwand und danach die neue begann, sondern in der Art, dass Ableben und Aufkeimen nebeneinander gingen, ja dass sogar oft in demselben Werke die alte Richtung mit ihren Vorzügen schwindet und die neue sich entfaltet.

Viertes Kapitel.

Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna[1].

Weniger als man glauben sollte, schafft der Künstler Neues. Ist jeder Mensch von Natur aus ein nach allen Seiten hin abhängiges Wesen, so kann auch der Künstler sich dieses Grundzuges der Menschennatur nicht entäussern. Neigung und Versuch, sich ganz auf eigene Füsse zu stellen, neue Bahnen vollkommen selbständig zu eröffnen, wäre nur die Wiederholung des Wagnisses, zu welchem im Anfange der Geschichte die Schlange unsere Stammeltern verführte mit den Worten: „Ihr werdet sein wie Götter", d. h. selbstherrlich und unabhängig. Das Endergebniss ist, wie die Erfahrung lehrt, zuletzt immer Rückschritt und Verlust.

Warum hat der Künstler fest begrenzte Wege? Weil die bildende Kunst, vor allem die Malerei, nichts anderes ist als eine edle Nachahmung und Wiedergabe dessen, was der Mensch mit seiner an die Sinne gebundenen Seele mehr oder weniger liebt. Die Erde mit ihren Bergen und Thälern, Flüssen und Seen, die Pflanzen- und Thierwelt, der Menschen Gestalten und Thaten, sowie die nach Art veredelter Menschen gedachten Himmelsbewohner und den menschgewordenen Gottessohn — das schildert die Malerei. Baut die Kunst uns Häuser, Paläste und Kirchen, immer bleibt sie gebunden an ihr Material, an Holz, Stein, Kalk, Eisen, bestimmt durch die grossen Gesetze von Druck und Schub, von Licht und Wärme.

Aber nicht nur die sinnliche Natur im weitesten Sinne bestimmt oder beeinflusst die Gesetze der Kunst, auch die Arbeiten der Vorgänger weisen dem Künstler seine Wege. Wie seine Lehrer, wie andere Meister, Völker und Zeiten die Natur auffassten und nach dieser oder jener Seite hin im Kunstwerk widerspiegelten, das kann er nicht unbeachtet lassen. Mehr als er ahnt, ist und bleibt er in seinen Schöpfungen Kind seines Landes und seiner Zeit, Nachahmer dieser oder jener Leistungen vielleicht lange verflossener Jahrhunderte, längst verstorbener Meister. So ist unsere Selbständigkeit und Freiheit weit geringer, als der Stolz oft zugeben will. Wenn jeder Mensch, jeder Künstler, um sicher zu gehen, sich nicht zu weit entfernen darf von dem, was er mit seiner an den Leib gebundenen Seele sieht, hört und fühlt, dann ist die Selbst-

[1] Stimmen aus Maria-Laach XLVI, 27 f.; XLVII, 422 f. Zeitschrift für christliche Kunst 1897, Sp. 111 f. 145 f. 181 f.

herrlichkeit nirgendwo mehr ausgeschlossen als auf religiösem Gebiete. Da herrschen durchgängig die Ueberlieferungen.

Allgemein angenommene Formen des Tempels oder der Kirche, eingebürgerte Darstellungen der Gottheit, ihrer Gesandten und bevorzugten Diener gewinnen eine Art Gesetzeskraft, binden die Freiheit. Je grösser, je ehrenvoller der Platz ist, den ein Kunstwerk im Gotteshause einnimmt, je mehr es durch die Kostbarkeit des Stoffes und den Glanz der Farben auf die Sinne wirkt, desto einflussreicher wird es.

Gross muss demnach die Bedeutung jener Werke sein, die aus Gold und edlem Gestein hergestellt wurden, aus jenen kostbaren und glänzenden Stoffen, welche in der Geheimen Offenbarung als Bausteine des himmlischen Jerusalem geschildert sind. *Roms älteste Mosaiken* strahlen seit weit mehr als einem Jahrtausend über den Altären der vielbesuchten grossen Wallfahrtskirchen der Christenheit. Jeder Pilger musste sie sehen und wurde durch die Grösse ihrer Gestalten und Formen an seine eigene Kleinheit gemahnt. Auch andere Städte der apenninischen Halbinsel haben überaus werthvolle ältere Mosaiken, vor allem Mailand, Neapel und Ravenna. Diese Kunstwerke Italiens waren mehr als alle andern Malereien und Bildhauerarbeiten die festen, wuchtigen Pfeiler, auf denen die christliche Ikonographie sich aufbaute; sie waren in vielen Fällen die Ideale, an denen die Maler sich bildeten, welche unsere alten deutschen Kirchen des Mittelalters ausstatteten. Wie man mehr und mehr einsieht, sind sie noch heute grosse Vorbilder, von denen wir wiederum zu lernen haben, wofern wir herauskommen wollen aus der heillosen Verwirrung, welche hinsichtlich der Ausmalung unserer Kirchen thatsächlich herrscht.

Und doch ist es so schwer, sie zu studiren und zu verstehen, sie zu schildern und zu würdigen. Viele sind mit dicken Krusten von Schmutz bedeckt oder nicht mehr hinlänglich beleuchtet; andere haben durch wiederholte Restaurationen ihre Würde und Einheit verloren. Wenige sind als Ganzes mit derjenigen Umgebung erhalten, ohne die sie weder für das Auge noch für das Herz zur vollen Wirkung gelangen. Doch versuchen wir, so gut es eben geht, in ihren Gehalt einzudringen.

Nach *Forcellini*[1] wäre *Mosaik* eine aus verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzte Arbeit, welche ihren Namen erhielt, ent-

[1] Totius latinitatis Lexicon, Schneebergae 1833. Nach *Ilg*, Untersuchung über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Mosaik, in den Mittheilungen des k. k. österr. Museums N. F. V, 161 f., wäre Musivum die Vergoldung in Glasmosaik.

weder weil sie wegen ihrer Schönheit gleichsam aus den Händen der Musen selbst hervorgegangen zu sein scheine, oder weil die Musäen, d. h. die den Musen gewidmeten Häuser, worin die Gelehrten sich versammelten, damit verziert wurden.

Schon der Verfasser des Buches Esther berichtet, beim Mahle des Assuerus habe der Marmorboden durch eingelegte Muster geglänzt. Plinius[1] berichtet, die Römer hätten die Kunst, *Fussböden* mit farbigen Steinen zu verzieren, von den Griechen übernommen, aber erst nach Vollendung der beim Pantheon liegenden Thermen des Agrippa begonnen, auch *Wände und Gewölbe* mit Mosaiken zu verzieren. Diese Nachricht bestätigt sich in Pompeji. Es hat reiche Ausbeute an Mosaiken aller Art geboten; doch ist selbst die farbenprächtige, dort ausgegrabene Alexanderschlacht ein Fussbodenmosaik und Nachahmung eines griechischen Vorbildes. Wie weit die Griechen in ihren Mosaiken gegangen waren, erhellt wiederum aus dem Berichte des Plinius, wonach Sosus, einer ihrer berühmtesten Mosaicisten, zu Pergamos einen Fussboden herstellte, worauf er in täuschender Aehnlichkeit Knochen und andere Ueberbleibsel des Mahles darstellte, welche die Gäste damals auf die Erde warfen; an einer Seite brachte er auch eine wassertrinkende Taube an, deren Schatten sich im Becken spiegelte. Das ganze Werk zeugt offenbar von hoher Kunstfertigkeit des Meisters, leider jedoch auch von dem zu einem rohen Realismus herabgesunkenen Geschmack der Auftraggeber.

Die Arbeit des Sosus war wie die berühmte Alexanderschlacht von Pompeji ein Opus tesselatum, *Würfelmosaik*, zusammengesetzt aus mehr oder weniger würfelförmigen, bis zu 5 Kubikmillimeter grossen, gespaltenen Glaskörperchen oder Marmorstücken. Opus sectile, *Plattenmosaik*, bestand aus dünnen, zersägten Marmorplatten, wurde nach dem Orte der Erfindung oder ersten grössern Anwendung auch Opus Alexandrinum genannt und fand besonders an den untern Theilen der senkrechten Wände und im Fussboden Verwendung. Es zeigte eine gefällige Verbindung von Dreiecken, Quadraten, Vielecken, Kreisen und Kreistheilen. Da bei solchen geometrischen Figuren die Symmetrie verlangt, dass die rechte und linke Seite, die obere und untere gleichförmig gebildet und die Muster wiederholt werden, erleichterten die Arbeiter sich ihr Werk dadurch, dass sie dreieckige, sternartige oder beliebig geformte Marmorstücke in viele dünne Platten zersägten und dieselben nebeneinander legten. So konnten sie aus einem Stücke,

[1] Historia naturalis lib. 36, c. 60 sq.

das einen Viertelkreis darstellte, durch dreimalige Spaltung einen vollkommenen Kreis, aus einem trapezartigen Stück aber Sterne mit beliebig vielen Strahlen erhalten. Dieser technische Vortheil bestimmte nun auch die Hand der Zeichner, welche ihr Geschick dadurch bewiesen, dass ihre Muster durch verschiedenartiges Nebeneinanderlegen weniger Grundformen die reichsten Gebilde ergaben (Bild 83).

Was die Alten unter *Opus vermiculatum* verstanden, ist nicht klar. Vielleicht bezeichnete es eine aus länglichen (wurmförmigen?) Stücken hergestellte Mosaik, vielleicht eine, die „vermöge der Kleinheit der einzelnen Körper durch Farbenspiel einen ähnlichen Eindruck machte wie eine Schlangenhaut"; vielleicht kommt der Name daher, dass die Würfel den Conturen sich anpassen und so zwischen ihren Reihen gewundene Zwischenräume entstanden[1].

Bild 83. Marmorbelag an den Wänden von S. Sabina zu Rom. 5. Jahrhundert.

[1] Die heute an Schmucksachen so oft benutzten miniaturartigen *römischen Mosaiken* werden zugleich in grösserer Zahl fabricirt. Man nimmt Glasstangen und legt sie so zusammen, dass der Querschnitt ein Bild gibt. Dann schmilzt man sie im Ofen zusammen, streckt das Ganze, wodurch der Querschnitt seine Grösse ändert (oft oben doppelt so breit wird als unten), und spaltet es nach der Erkaltung in viele dünne Platten, von denen jede dasselbe Mosaikbild in grösserer oder kleinerer Form enthält. *Florentiner Mosaik* ist ein kleines, aus verschiedenen Marmorarten zusammengekittetes Opus tesselatum, enthält aber Vögel, Blumen, Fruchtstücke u. s. w. Sie ist eigentlich eine *eingelegte* Arbeit. *Cosmatenarbeit* zeichnet sich aus durch Verwendung glänzender Marmorstücke und Goldflüsse; sie liebte es, Sterne anzubringen und andere geometrische Figuren als reich wirkende Muster in Friesen, Säulen und andern Bautheilen. Wenn Elfenbein mit Holz zusammengestellt wird, erhält man *Marquetterie*. *Bombay-Arbeit*, *Fourniermosaik*, entsteht wie die römischen Mosaiken: eine Anzahl Stäbchen von verschiedener Grösse, Farbe und Gestalt werden so zusammengeleimt, dass ihr Durchschnitt ein Muster gibt. Der zusammenhängende Stab wird in viele Platten zerschnitten, und diese bilden dann nebeneinandergelegt eine sich wiederholende Zeichnung. Genaueres bei *Karl Elis*, Die Mosaik- und Glasmalerei (Leipzig, Seemann) S. 5 f. *Bucher*, Geschichte der technischen Künste I, 98. Ueber die Zubereitung der Goldpasten vgl. *Theophilus*, Schedula diversarum artium II, 15, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte VII, 117.

Gingen die Künstler über geometrische Muster hinaus zu *figuralen Darstellungen* und wollten sie sich nicht mit Umriss- oder Conturzeichnungen begnügen, sondern den Schatten und das Licht der Körpertheile und Gewandfalten nachahmen, so reichte die Säge nicht mehr aus. Auch Marmor genügte nicht mehr, wenn sie an den Gewölben oder oben an den Seitenwänden, wo das Licht oft gering war, wirkungsvollere und lebendigere Bilder anbringen sollten. Darum griffen sie zu farbigen Glasplatten und theilten diese durch Brechen und Schlagen in zahlreiche kleine „Pasten". In dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompeji zu Neapel, im Mosaik von Palestrina, im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna und in den Köpfen der Mosaiken des Baptisterium zu Venedig hat jedes Glasstück nur an 0,003 m Länge oder Breite; auf ein Quadrat von 0,1 m Länge kommen an 800 Pasten. In der Kirche des hl. Georg zu Salonici steigt die Seitenlänge der Glasstücke auf 0,005 m; auf 1 m im Quadrat kommen dort 40 000 Pasten, die ganze Kuppel hat ungefähr 5 Millionen. In der Zenokapelle in S. Prassede zu Rom ist die Seitenlänge jedes Glasstückes ungefähr 0,006 m. Je grösser die Pasten sind, desto weniger ist an eine Modellirung, an einen rechten Wechsel von Licht und Schatten zu denken, desto mehr wird das Mosaikbild zur colorirten Conturzeichnung. Bei den ältern und bessern Mosaiken sind regelmässige Schichten, besonders in den Gesichtern, selten; bei den spätern umfasst ein farbiger Strich das Gesicht, ein anderer die Augen, die Wangen, den Mund, die Backen. In den Backen und im Mund stehen rothe Pasten von einer Farbe. Die Augen werden immer grösser, die Brauen zu einem dunkeln, gebogenen Streifen von Glasstücken. Die Haare bestehen aus wurmförmig zusammengestellten Stücken. Feinere, malerische Uebergänge verschwinden mehr und mehr. Das alles gehört aber nicht zum Wesen eines Mosaiks, sondern ist Zeichen der sinkenden Kunstfertigkeit und der Schwierigkeiten der Technik.

Die erste Eigenschaft guter Pasten ist *Leichtigkeit.* Sie dürfen die Gewölbe nicht zu sehr beschweren. Ein zweites Erforderniss ist *ruhiger Glanz.* Das Auge darf nicht geblendet werden; die verschiedenen Farben sollen sich zu einem Ganzen einen. Brillante Brechung konnte in den Mosaiken nur bei Schmuckgegenständen, Verzierungen oder dergleichen Sinn haben. Für solche Stellen nahm man schon in der Marienkirche zu Bethlehem und in S. Vitale zu Ravenna, später besonders in S. Marco zu Venedig Perlmutter oder versilberte Pasten. Für weisse und graue Farben, besonders zur Herstellung der Fleischtheile, waren Marmor oder andere feine

Steinarten beliebt. Fast alle weissen Theile der Gewänder und Architekturen in S. Vitale zu Ravenna sind aus Marmorstücken. Den Gesichtern und Händen gibt Glas leicht ein zu sehr leuchtendes und durchscheinendes Aussehen. Für den Goldgrund, die goldenen Nimben, Gewänder und Zierstücke benutzten die Mosaicisten eigenthümliche Pasten. Auf eine Glasscheibe legten sie dünne Plättchen von echtem Golde, bestreuten dies mit pulverisirtem Glase oder bedeckten es mit einer dünnen Glasplatte und brachten das Ganze in den Ofen. Bei gehöriger Erhitzung verband sich das Gold mit der Glasplatte, die obere Schichte aber schmolz und bildete einen feinen Ueberzug. Die untere, dicke Glasplatte war ehedem meist durchsichtig, bläulich oder grünlich, selten gelb. Im 11. und 12. Jahrhundert legte man das Gold auf rothes, undurchsichtiges Glas, das den Glanz des edeln Metalles bedeutend steigerte. Da man das Glaspulver nicht ganz gleichmässig aufstreuen konnte, auch der Fluss nicht überall in derselben Weise eintrat, erhielt man verschiedene Abtönungen in diesen Goldpasten, deren Wechsel natürlich den Gesamteindruck erhöht und vor zu grosser Eintönigkeit des Goldgrundes schützt. Schon Nero liess solche Glaspasten für seinen Palast anfertigen, der darum den Namen „das goldene Haus“ erhalten haben soll.

Auf eine Unterlage von Kitt oder Mörtel wurde dann die Zeichnung aufgetragen[1]. War der Kitt noch feucht, so konnte man die Pasten in ihn eindrücken. War er schon erhärtet, dann bedeckte man einen Theil der Zeichnung mit einer neuen Lage eigenthümlich zubereiteten, sehr haltbaren Mörtels, welcher als Bett der Pasten diente. Der Mosaicist drückte letztere in die weiche Unter-

[1] *Saccardo,* I mosaici di San Marco in Venezia (Venezia, Ongania, 1893) p. 30. 53. In Torcello hat man die Contur unter den Mosaiken wiedergefunden. *Bucher,* Geschichte der technischen Künste I, 100, Anmerkung 1. Zeitschrift für christl. Kunst VIII, 211. Als man in Aachen unter dem Stuck des karolingischen Oktogons in der Kuppel die Vorzeichnung der Mosaicisten entdeckte, haben einige Leute daraus geschlossen, die Kuppel sei ehedem nur *bemalt* gewesen. Noch im 12. und 13. Jahrhundert hat man in Cefalù, Monreale und Palermo die Zeichnung zum Mosaik auf den Kalk aufgetragen und ist ihr dann bei Anheften der Glasstücke gefolgt. *Riolo,* Notizie dei ristauratori delle pitture a musaico della R. Cappella palatina. Palermo 1870. Eine kleine Skizze der gross auszuführenden Zeichnung war natürlich das erste beim Beginn der Arbeiten. Von ihr handelt wohl *Symmachus* (lib. VIII, ep. 42; *Migne,* PP. lat. XVIII, 32): „Nunc elegantia ingenii tui et inventionum subtilitas praedicanda est. Novum quippe musivi genus et intentatum superioribus reperisti. Quod etiam nostra ruditas ornandis cameris tentabit affigere, si *vel in tabulis vel in tegulis exemplum* de te praemeditati operis sumpserimus.“

lage ein, ohne dass jedoch die Masse sich bis zur Oberfläche der Steinchen erhob; denn dann hätte die helle Kittfarbe störend gewirkt und die Farbenwirkung der einzelnen Steinchen vermindert. Er brachte auch die Oberfläche der einzelnen Pasten nicht in eine Ebene, sondern fügte sie so ein, dass sie in sehr stumpfem Winkel zu einander standen, wodurch das Licht verschiedenartig gebrochen wurde und die Farbe mehr Wechsel erhielt.

Heutzutage werden die Mosaiken nicht mehr an Ort und Stelle angefertigt, sondern in der Werkstätte, dann in Stücken hingesendet und eingesetzt. Das ist weit bequemer, bringt aber grosse Nachtheile, weil der Arbeiter nach einer fremden Vorlage arbeitet und nicht im stande ist, zu beurtheilen, wie unter ganz bestimmten Beleuchtungsverhältnissen sein in eigenthümlichem Material ausgeführtes Werk aus der gegebenen Ferne wirken wird. Zudem kommt beim neuen Verfahren der Mörtel bis oben an den Rand der Pasten. Letztere bilden oben eine genaue, scharfe Fläche ohne jede Unregelmässigkeit in der Lage der Pasten, wodurch das Ganze einförmiger und glanzloser wird.

Fast überall macht sich darum ein Unterschied zwischen den alten und den neuen Werken geltend. Erstere sind bis ins letzte Detail für ihren Platz gemacht. Mag die Fabrik sich genaue Masse geben lassen, sie kann die besondern Umstände, unter welchen ihre Arbeit zur Wirkung kommen soll (Umstände, die selbst ein erfahrenes Künstlerauge im voraus schwer erkennt, da es dieselben oft erst im Verlauf der Fertigstellung findet), nicht in Rechnung ziehen. Nicht selten machte ein Maler die Cartons und setzte sie in Farben. Der Mosaicist aber musste dann das Bild in seinem eigenthümlichen Material ausführen, obwohl der betreffende Maler nicht viel von den charakteristischen Eigenheiten der Glaspasten verstand. Wie viele Misserfolge sind z. B. nöthig, bevor venetianische Mosaicisten die schwächere Sonne und die verschiedene Anlage deutscher und englischer Kirchen oder Gebäude ausreichend zu berücksichtigen lernen!

I.

Wenden wir nun unsern Blick auf die geschichtliche Entwicklung der altchristlichen Mosaiken, indem wir zuerst die *bis zum 6. Jahrhundert in Rom* entstandenen Werke betrachten.

Schon in den Zeiten der Verfolgungen haben die Christen sich in den Katakomben an kleinen Mosaiken gefreut. Bedeutendere entstanden bei Beginn des 4. Jahrhunderts in der Katakombe des

hl. Cyriacus. Jetzt bilden sie eine Zierde der Bibliothek Chigi. In Kreisen zeigen sie die Brustbilder einer Orante und einer leider fast ganz zerstörten männlichen Figur[1]. Das erste monumentale Werk bietet die *Grabkirche der Töchter Konstantins,* Konstantia und Helena. Sie erhebt sich als Rundbau neben S. Agnese an der Via Nomentana, etwa eine Viertelstunde vor Roms Thoren (Bild 84). Ihre Kuppel ruht auf 12 Doppelsäulen, ihr Umgang hat 12 halbkreisförmige und 4 viereckige Nischen. Der grossartige, die Aussenmauern umgebende Säulengang ist untergegangen, ebenso sind die in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstandenen Mosaiken der Kuppel und fast aller Nischen verschwunden. Doch hat *Garrucci*[2] im Escurial eine Zeichnung aufgefunden, worin ein Theil des Kuppelmosaiks uns erhalten blieb. Sie zeigt vor allem, wie verkehrt die von *Bartoli* und *Ciampini* veröffentlichte Reconstruction jenes Mosaiks ist, und dass in ihm keineswegs christliche und specifisch heidnische Darstellungen vermischt waren. Die Ornamente und viele wichtige Einzelheiten sind freilich der profanen Kunst entlehnt. Sie konnten ebensogut in einem heidnischen Gebäude verwendet werden, geben aber nur allgemein menschliche Personificationen oder Decorationen ohne ausgesprochenes religiöses Gepräge; sie enthalten nichts, was an den damaligen Götzendienst anklingt, ihn förderte oder festhielt. Unten beim Anfang der Kuppel sah man einen Fluss oder Teich, worauf lustige Putten fischend und spielend auf Kähnen und Flössen sich umhertrieben. Schwäne, Gänse, Enten, Fische, Krabben, Muscheln und allerlei andere Thiere umgaben sie. Am Ufer wuchsen aus Akanthusblättern zwischen

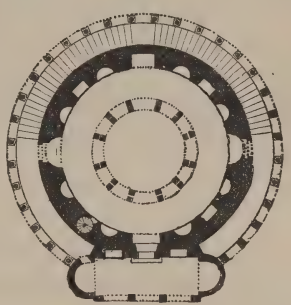


Bild 84. Grundriss von S. Costanza zu Rom.

(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein,* Ausgänge der class. Baukunst.)

[1] *de Rossi,* Roma sotterranea III, 582. 592 s.; desselben Musaici cristiani. Saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma anteriori al seculo XV. Fasc. 1, n. 1. Dies vortreffliche Werk gibt die römischen Mosaiken auf glänzenden Farbentafeln. Der Text bietet für die Beschreibung und Datirung dieser Monumente das Beste, was man hat. Andere Katakombenmosaiken bei *Garrucci,* Storia tav. 204. *E. Müntz,* La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France II. Paris 1893; desselben Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. Fascicules 1—8. Paris, Leroux, 1874—1884. *Kraus,* Real-Encyklopädie II, 419 f. Mosaik u. s. w.

[2] Die Zeichnung eines Theiles der Kuppelmosaik bei *Garrucci* tav. 204, die andern Mosaiken l. c. 205—207, und *de Rossi* l. c. fasc. 17. 18, n. 36. 37.

Bild 85. Theil der Mosaiken aus der Kuppel von S. Costanza zu Rom.

je zwei Tigern Karyatiden empor, welche auf ihrem Haupte Laubwerk trugen, womit das Centrum der Kuppel gefüllt war. Zwischen den Karyatiden sah man eine Anzahl (12?) biblischer Scenen, von denen nur vier in jener Abbildung uns erhalten sind: 1. Tobias mit seinem Fische; 2. die Weisheit trägt ihre Lehre zwei Jünglingen vor; 3. drei andere Jünglinge wenden sich von Christus und seiner Kirche ab; 4. Kain und Abel bieten Gott dem Herrn ihre Gaben dar (Bild 85).

Der Umgang besass in seinen Gewölben zwölf Mosaiken, von denen elf sich erhalten haben. Je zwei derselben sind sich gleich, so dass die Anzahl der verschiedenartigen Darstellungen nur sechs beträgt. Zwei Paare der Felder haben geradlinige Ornamente mit Kreuzen und Delphinen; in zwei weitern Paaren finden sich kreisförmige Ornamente mit Köpfen, Putten, Vögeln, Jünglingen und Jungfrauen, in einem Paar sind Zweige, Blumen, Vasen, Vögel in buntem Wechsel nebeneinander gestellt, in den beiden letzten und besten Abtheilungen werden Trauben zur Kelter gefahren und ausgepresst. Prachtvoll stilisirte Weinreben füllen den grössten Theil dieser beiden Gewölbe, tragen fröhliche Putten und Vögel und umrahmen in der Mitte das Brustbild einer Frau, der Personification der Ernte (Bild 86).

Eine tiefere Idee liegt allen diesen Mosaiken nicht zu Grunde. Man wollte die Gewölbe des Umganges nur reich decoriren und griff aus den seit langer Zeit üblichen Decorationsmitteln einige Motive heraus. Doch nahm man mit Rücksicht auf den christlichen Charakter des Raumes Kreuze, Tauben u. dgl. Nach *Garrucci* wäre das Mausoleum ursprünglich eine Taufkirche gewesen. Ist dieses richtig, dann darf man in dem in der Kuppel dargestellten Fluss eine Anspielung auf das Taufwasser sehen. Auch die Darstellungen der lehrenden Weisheit, der sich von Christus abwendenden Weltweisen und des Tobias mit seinem Fische stehen dann in Beziehung zur Taufe.

Zwei Nischen des Umganges haben ihre Mosaiken gerettet. In der erstern thront Christus zwischen drei und sieben Palmen auf der Weltkugel und reicht dem Moses die Gesetzesrollen. In der zweiten steht er auf dem Berge, woraus vier Ströme entquellen, zu denen vier Lämmer kommen. Zur Rechten und Linken nahen Paulus und Petrus; hinter jedem Apostelfürsten sieht man einen hohen Palmbaum und ein kleines, eine Stadt sinnbildendes Haus. Petrus hält den Stab in der Hand, wodurch er als der neutestamentliche Moses gekennzeichnet ist, und erhält vom Heiland eine offene Rolle (vgl. Bild 87). Ihre Worte: DOMINUS PACEM DAT (der Herr gibt den *Frieden*) sind durch die Restauration zu einem für den Archäologen an dieser Stelle auffallenden Satz geworden. *de Rossi* hat aber die Sache ins reine gebracht, indem er darlegt, P sei an

Bild 86. Mosaiken im Umgang von S. Costanza zu Rom.

Bild 87. Uebertragung des Gesetzes an Petrus. Graffito der Katakomben.

Stelle eines L, C an die eines G getreten. Der erste Künstler schrieb also: DOMINUS LEGEM DAT (der Herr gibt das Gesetz). Durch Wiederherstellung des ursprünglichen Textes wird nicht nur die Uebereinstimmung mit andern Denkmälern hergestellt, sondern auch das Verhältniss des hl. Petrus zu Moses bestimmt ausgedrückt; denn der eine erhält das alte Gesetz, der andere das neue. In beiden Bildern trägt Christus eine Tunica, ein Pallium, langes Haupthaar und einen Nimbus ohne Kreuz; vor Moses sitzt er bärtig auf einer Kugel, während er vor den Apostelfürsten ohne Bart steht. Wir finden also hier zwei Christustypen nebeneinander. Dem heiligen Petrus tritt der Herr jugendlich und bartlos als Lehrer entgegen; vor Moses thront er voll Majestät als gebietender Gott. Weiterhin sind in der zweiten Nische die Grundzüge gegeben, welche in jenen Apsiden durch viele Jahrhunderte wiederholt werden sollten, worin der Herr zwischen den Apostelfürsten, zwischen den Städten Bethlehem und Jerusalem und zwischen zwei Palmen auf einem Berge steht, dem die vier Paradiesesströme, die Vorbilder der Evangelien, entquellen. Petrus und Jerusalem erinnern an die Berufung der Judenchristen, Paulus und Bethlehem an die aus der Heidenwelt Erwählten. Zu den Quellen kommen Lämmer, die im Blute des Lammes Wiedergeborenen; im Hintergrunde aufwachsende Palmen deuten auf den Sieg und die Seligkeit, den Lohn für jene, die das von Christus durch Petrus verkündete neue Gesetz erfüllen.

Eine so geschlossene, fertig auftretende, an hervorstechender Stelle, in der Apsis, so oft wiederholte Opposition kann nicht ohne Mitwirkung der kirchlichen Obrigkeit entworfen und ausgeführt worden sein. Wir dürfen sie als ikonographische Zusammenfassung des Apostolischen Glaubensbekenntnisses auffassen. Durch das Para-

dies ist der Anfang, durch die Palmen das Ende der menschlichen Geschicke versinnbildet; Christus steht da als Gott und Herr der Juden und Heiden, Petrus, die Apostel und die Evangelisten zeigen sich als seine Stellvertreter; bald finden auch die Heiligen des Himmels ihre Stelle in dieser Composition. Sie ist künstlerisch nie grossartiger ausgestaltet worden, als um das Jahr 400 in *S. Pudenziana,* dem alten Hause des Senators Pudens. Der hl. Petrus taufte den Pudens mit seinen Töchtern Pudentiana und Praxedes und errichtete in dessen Hause eine Kirche. In der Apsis der wohl im Beginn des 4. Jahrhunderts erneuerten Basilika finden wir den Heiland mit langem Bart und wallendem Haupthaar auf einem reichen Throne, die Rechte zum Redegestus erhebend. Neben ihm sitzen die Apostel (jetzt nur noch zehn, ehedem zwölf) in lebendigem und doch würdevollem Verkehr untereinander und mit ihrem Lehrer. Kronen haltend stehen die Schutzheiligen der Kirche, Pudentiana und Praxedes, hinter den Aposteln und vor reichen Gebäuden, vielleicht den hier freier behandelten Städten Bethlehem und Jerusalem. Ueber dem Haupte des Herrn, dem der Kreuzesnimbus noch fehlt, erhebt sich auf einem Berge ein grosses, mit Edelsteinen besetztes Kreuz. Neben diesem Kreuz und über den Aposteln erscheinen die malerisch aufgefassten, geflügelten Brustbilder der Evangelistensymbole; unter den Füssen des Herrn aber stieg eine Taube herab

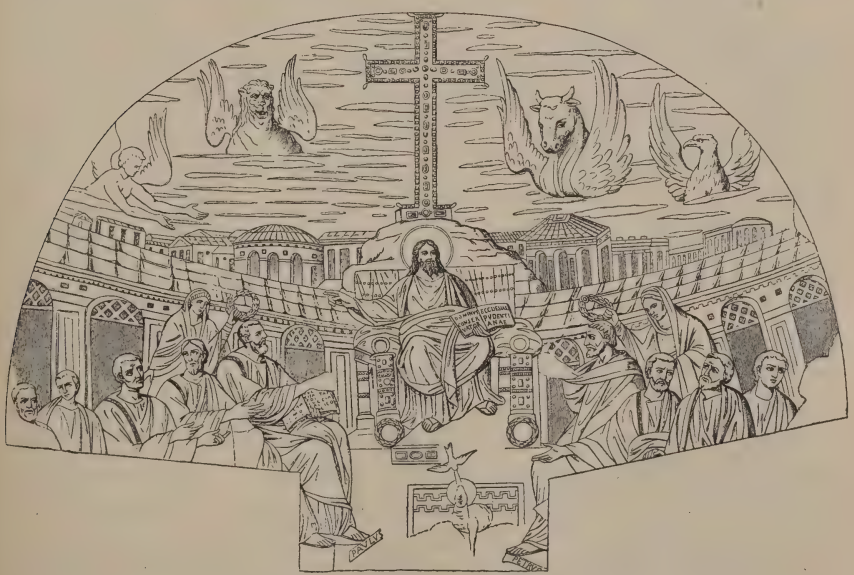


Bild 88.

Apsismosaik in S. Pudenziana zu Rom, vor der Restauration.

Bild 89. **Ehemaliges Apsismosaik der alten Peterskirche zu Rom.**

auf das Lamm Gottes, das auf einem Berge stand, aus welchem die vier Flüsse entsprangen (Bild 88)[1].

In seinen Grundzügen wird auch das oft restaurirte, erst im 16. Jahrhundert untergegangene *Mosaik der Apsis der alten Peterskirche* (Bild 89) auf das 4. Jahrhundert zurückzuführen sein, vielleicht auf Konstantin. In seiner Mitte thronte Christus unter der Hand Gottes, zwischen den Apostelfürsten, neben denen je ein Palmbaum aufwuchs. Zu den Füssen des Herrn quollen die Paradiesesflüsse aus dem Felsen, dem zwei Hirsche sich nahten. In der von jenen Flüssen befruchteten Ebene spielten Putten, welche an die in S. Costanza auf dem Wasser fischenden und rudernden Kindergestalten erinnerten. Unter dieser Hauptdarstellung stand das Lamm Gottes auf dem mystischen Berge, woraus wiederum vier Flüsse entsprangen. Hinter dem Lamme erhob sich ein Thron mit einem grossen Kreuze. Je sechs Lämmer kamen von rechts und von links aus den Städten Bethlehem und Jerusalem. Dass bis ins 13. Jahrhundert hinein an diesem Mosaik geändert wurde, beweist die Gestalt Innocenz' III. († 1216), welche neben dem Kreuze stand, das hinter dem Lamm emporwuchs. Ihr entsprach zur Linken die in

[1] *de Rossi,* Bullettino 1867, 49 s.; Musaici etc., fasc. 14, n. 28. *Garrucci* tav. 208. *Labarte,* Histoire des arts industriels, Album pl. 121. Nur die Hälfte der stark restaurirten Mosaik ist erhalten.

herzoglicher Tracht dargestellte weibliche Personification der römischen Kirche. Sie hielt in der Rechten ein Banner, worin zwei gekreuzte Schlüssel angebracht waren. Neben den Apostelfürsten las man deren Namen in griechischer und lateinischer Sprache [1].

Zwei andere römische Apsidenmosaiken des 5. Jahrhunderts, in denen Christus zwischen Aposteln dargestellt war, hatten, wie es scheint, auf die Lämmer, die Städte und die Palmen verzichtet, sich also auf historische Personen beschränkt: diejenigen von *S. Agata* und von S. Andrea in Cata Barbara Patricia. Letztere galt als eines der schönsten ältern Werke. Eine Rolle in der Hand haltend, stand hier Christus zwischen den Apostelfürsten und vier andern Heiligen (Aposteln oder Evangelisten) auf dem mystischen Berge, dem wie gewöhnlich vier Ströme entsprangen.

Mehr als zehn Jahre nach dem Tode der Galla Placidia, also nach dem Jahre 560, hatte der arianische Consul Ricimer zu Rom in *S. Agata* im alten Stadttheile Suburra, nicht weit von S. Pudenziana, Mosaiken anfertigen lassen, welche 1633 beim Umbau zu Grunde gingen (Bild 90) [2]. Wie in S. Costanza thronte in ihnen Christus auf einer Kugel. Er hielt ein offenes Buch in der Linken und

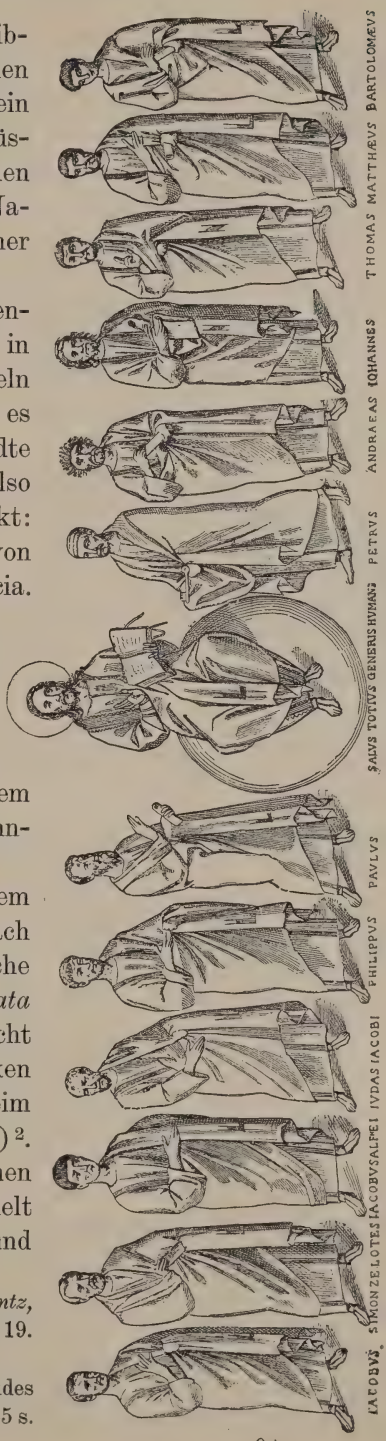


Bild 90. Alte Zeichnung des verlorenen Mosaiks in S. Agata zu Rom.

[1] *Ciampini* l. c. p. 42 sg., tav. 13. *Müntz,* Revue archéologique 1882, p. 142 s., pl. 19. *de Rossi,* Inscriptiones II, 420, n. 23.

[2] *Garrucci* tav. 240, n. 2. *Müntz,* Études iconographiques (Paris, Leroux, 1887) p. 65 s.

erhob seine Rechte. Unter seinen Füssen las man die Inschrift: „Salus totius generis humani". Die Arianer erkannten also Christum hier als „Heiland des ganzen Menschengeschlechtes" an, ohne seine göttliche Würde zuzugeben. Zu jeder Seite des Erlösers standen sechs Apostel. Johannes nahm die dritte Stelle zur Linken ein, wo Petrus an erster Stelle sich fand, aber nicht, wie dies damals im Morgenlande bereits Sitte war, in jugendlicher Gestalt, sondern bärtig. Andreas zeichnet sich aus durch starkes, krauses Haar, das auch Denkmäler des Orients ihm geben.

War die nahe bei der Apsis von S. Maria Maggiore liegende Kirche S. Pudenziana ein Theil des Hauses eines Senators, so ist die etwa eine Viertelstunde von ihr entfernte Basilika der *hll. Cosmas*

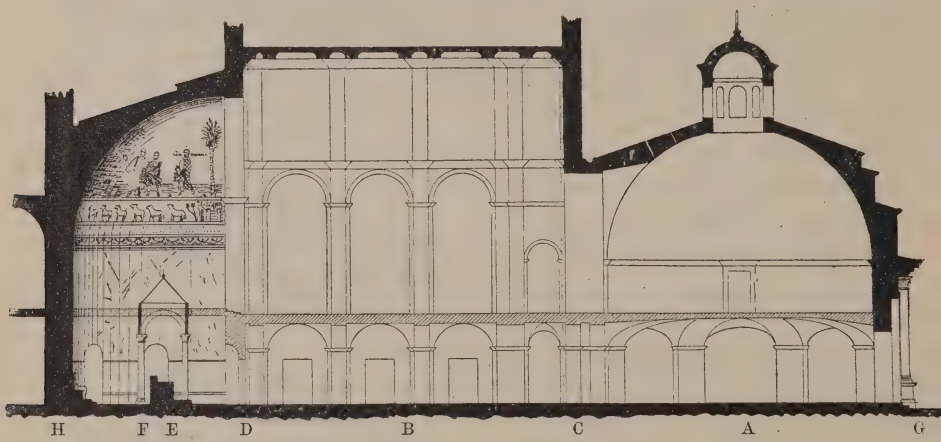


Bild 91. **Längsschnitt von S. Cosma e Damiano zu Rom.**

A Tempel des Romulus. B Templum sacrae urbis. C Durchgang, den Papst Felix zwischen beiden Gebäuden brach. D Antike Wand, die Felix theilweise entfernte, um seine Apsis D H mit ihrem Altare F E zu errichten. G Via sacra. Urban VIII. legte in der Kirche eine Art Krypta an und erhöhte den Boden, weil das Niveau der Strassen gestiegen war.

und Damian um 528 beim Forum Romanum an der Via sacra errichtet worden im Templum sacrae urbis, mit dem ein von Maxentius für seinen Sohn Romulus aufgeführter Rundbau verbunden ward (Bild 91). Papst Felix IV. (526—530) hatte beide Gebäude von der Königin der Goten, Amalasuntha, zum Geschenk erhalten und widmete das neue Gotteshaus den beiden berühmten heiligen Aerzten, welche laut der Inschrift dem armen Volke sichere Hoffnung der Heilung bieten sollten[1].

In der Apsis (Bild 92) der Basilika erhält die in S. Costanza begonnene, in S. Pudenziana entwickelte Composition eine Bereiche-

[1] *Grisar*, Geschichte Roms etc. I (Freiburg, Herder, 1898), 183 f.

rung, indem die Apostelfürsten andere Heilige einführen und auch dem Donator eine Ehrenstelle in der Apsis einräumen. Allen Heiligen fehlt noch der Nimbus; aber in dem Palmbaum, der den Stifter überschattet, sitzt ein mit einem strahlenden Nimbus versehener Vogel, als Zeichen der Glorie, die seiner wartet[1]. Mit richtigem Tacte ist ein Längsstreifen durch die Apsis gezogen, welcher die historischen Personen des obern Theiles von den allegorischen Zeichen trennt, welche im untern angebracht sind. Auf jenem Streifen stehen Petrus und Paulus. Ersterer führt den hl. Cosmas (Bild 93), letzterer den heiligen Damian zum Herrn, der hoch in den Wolken schwebt. Dem einen der beiden Kirchenpatrone folgt der hl. Theodor, dem andern der Stifter der Mosaik, Papst Felix IV. († 530). Unter jenem Trennungsstreifen nimmt das auf dem Berge stehende

Bild 92. Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

[1] *de Rossi,* Musaici etc., fasc. 5, n. 9. *Garrucci* tav. 253. Ein solcher Vogel findet sich auch in den Apsiden von S. Prassede und von S. Cecilia über den Donatoren.

Bild 93. Petrus und Cosmas aus dem Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

Lamm Gottes die Mitte ein. Zwölf Lämmer, die durch die Stämme Israels vorgebildeten Auserwählten, kommen aus den Städten Bethlehem und Jerusalem (Bild 94) zum Gotteslamme und zu den unter seinen Füssen hervorquellenden Flüssen. Der allegorische, die Grundlage bildende Theil der Mosaik steigt am Rande gleichsam empor, um die sieben historischen Personen zu umrahmen; denn in den Ecken sieht man über den beiden Städten zwei Palmen, oben zwischen ihren zu den Wolken aufsteigenden Blätterkronen die Hand Gottes mit einem Kranze und mit einem Kreuze.

Die Stellung der Figuren in diesem Mosaik bietet den Weg zur Lösung einer Schwierigkeit. In fast allen grossen römischen

Mosaiken finden wir bis zum Ende des 8. Jahrhunderts Petrus zur Linken, Paulus aber zur Rechten des Erlösers. Auf den Bleibullen der Päpste, welche die Köpfe der Apostelfürsten zeigen, steht dementsprechend Petrus seit einem Jahrtausend links, Paulus rechts. In der Mosaik von S. Cosma e Damiano führt nun der auf der Linken dargestellte Petrus trotzdem den ersten, Paulus den zweiten der Kirchenpatrone zum Heiland. Ueberdies steht hinter Petrus der hl. Theodor, der dritte Patron der Kirche, hinter Paulus aber der noch nicht als Heiliger behandelte Stifter. Die Linke ist also hier als die Ehrenseite behandelt. Sollte nicht vielleicht auch deshalb Petrus auf der linken Seite stehen, weil der Herr gewöhnlich als Lehrer die Rechte zum Redegestus ausstreckt, in der Linken aber die Gesetzesrolle hält oder reicht, die dem hl. Petrus vor dem Völkerapostel zukommt, der er also näher stehen muss?

Wer hätte nicht das Städtebild von Bethlehem, wohin die Könige der Heiden zum Herrn berufen wurden, beim Völkerapostel, Jerusalem dagegen neben oder unter der Figur des hl. Petrus erwartet? Und doch ist hier und sonst, z. B. in S. Maria Maggiore, S. Lorenzo und S. Vitale zu Ravenna, der Stadt Bethlehem die Stelle unter dem ersten der Apostel eingeräumt, Jerusalem aber rechts beim hl. Paulus dargestellt. Warum? Weil der Herr sich zuerst in Bethlehem offenbarte, und weil die Heidenwelt älter ist als das auserwählte Volk und seine Hauptstadt. Man möge nicht denken, es sei im 19. Jahrhundert überflüssig, solche Kleinigkeiten zu betonen, bei solchen Spitzfindigkeiten sich aufzuhalten. Nein! Sie zeigen, wie ernst die Künstler des Alterthums ihre Aufgabe nahmen, und dass sie sich für ihre Compositionen an den Rath und die Anweisungen geschulter Theologen hielten, deren heute freilich viele Maler nicht zu bedürfen glauben. Sie gehen ihre eigenen Wege und gerathen darum nicht selten in die Irre.

Bild 94. Einzelheiten aus dem Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

Die stark restaurirten Mosaiken der kleinen *Kirche des hl. Theodor* unten am Palatin, beim Aufgange zu den Ruinen der Kaiserpaläste, knüpfen insofern an diejenige der hll. Cosmas und Damian an, als auch in ihnen Petrus den hl. Theodor, hier den Titularheiligen der Kirche, der hl. Paulus aber auf der rechten Seite einen andern, von der Restauration ganz erneuten Heiligen dem Herrn zuführt[1]. Auch in dieser Apsis erscheint die Hand Gottes mit dem Kranz über dem Herrn, welcher auf einer mit Sternen verzierten Kugel sitzt und in der Linken ein langgestieltes Kreuz hält. Vor der Restauration machte er mit der Rechten den sogen. *griechischen* Segensgestus[2]. Dieser Umstand, die Thatsache, dass der hl. Theodor ein von den Griechen hochverehrter Heiliger war, das Wohnen vieler Griechen in der Nähe der Kirche und stilistische Eigenthümlichkeiten haben dazu geführt, unsere Mosaik als eines der sichersten Werke des byzantinischen Stiles in Rom anzusehen. Indessen ist jener „Segensgestus" nicht ausschliesslich byzantinisch, ja ebensowohl der Gestus des Redens als des Segnens. Den hl. Theodor aber fanden wir bereits in der Apsis von S. Cosma e Damiano. Die Berufung auf stilistische Eigenheiten, z. B. besonders auf jenes hohe Kreuz des Herrn aber ist ein auf sehr unsichern Voraussetzungen ruhender Beweis. Man kann darum dabei bleiben, auch diese, um das Jahr 600 entstandene Mosaik als römische Arbeit anzusehen, worin freilich die alte Einfachheit klassischer Grösse dem Prunkstil weicht und ungemusterte Gewänder reich gewebten Platz machen.

Bis hierhin haben wir im Anschluss an jene beiden Apsidenmosaiken von S. Costanza gesehen, wie in andern römischen Chören bis zum Ende des 6. Jahrhunderts *die Darstellung des zwischen den Apostelfürsten thronenden Herrn* verändert und entwickelt ward. Nun sind aber Apsidenmosaiken für gewöhnlich nur das Mittelstück einer *grössern Composition*. Ihre Ergänzung erhalten sie zuerst auf der Bogenwand des Mittelschiffes, welche die Apsis umrahmt, weiterhin auf den Oberwänden des Mittelschiffes, über dem Eingange dem Chor gegenüber, endlich in der Vorhalle. Aus dem ersten Jahrtausend ist kein einziges Beispiel eines vollständigen Cyklus erhalten. Ja die Kirche der hll. Cosmas und Damian ist die einzige der vor dem Jahre 600 reich ausgestatteten Kirchen Roms, die auch auf dem Triumphbogen ihre Mosaiken gerettet hat. Aber selbst in ihr ist die Hälfte des Triumphbogens zerstört. Trotz-

[1] *Garrucci* tav. 252, n. 2. *de Rossi* l. c. fasc. 15, n. 30. [2] Vgl. oben S. 114.

dem lässt sich die alte Anlage mit Sicherheit erkennen. Wir sehen im Triumphbogen über der Mitte der Apsis, also über der hoch in den Wolken stehenden Figur Christi, das Lamm Gottes. Es ruht auf einem reichen Throne vor einem Kreuze und in Mitte eines grossen Nimbus. Neben ihm tragen sieben Leuchter brennende Lampen, zur Rechten drei, zur Linken, hier der Ehrenseite, vier (Bild 95). Dann folgen auf jeder Seite je zwei Engel und je zwei Evangelistensymbole. Tiefer, neben der Apsis, reichen die 24 Aeltesten mit verhüllten Händen ihre Kronen hin.

Trotz des Anschlusses an die Apokalypse hat sich der Zeichner nicht an deren Wortlaut gehalten. Nicht ohne Gutheissung des Papstes Felix IV. (526—530), des Stifters dieses Kunstwerkes, erlaubte er sich solche Abweichungen. Auf den Thron setzte er nicht den Herrn, sondern das lebende Lamm, obwohl der hl. Johannes es wie getödtet mit sieben Augen und mit sieben Hörnern auf dem Altare stehen und das Buch nehmen sah. Seine Rolle mit sieben Siegeln liegt unten auf dem Fussschemel des Thrones, die sieben Hörner fehlen, und es hat keine sieben Augen. Das Symbol des hl. Matthäus bildete der Mosaicist nicht als Thier mit menschlichem Antlitz, sondern als geflügelten Menschen. Ihm und den drei andern Symbolen gab er ein Buch; aber er zeichnete die Symbole nicht „voll Augen, vorn und hinten und ringsum", sondern in Nachahmung der Natur nur mit zweien. Ferner hat jedes Evangelistensymbol nicht sechs, sondern der Natur entsprechend nur zwei Flügel. Die 24 Aeltesten fallen nicht hin auf ihre Kniee, sondern bieten stehend ihre Kronen dar.

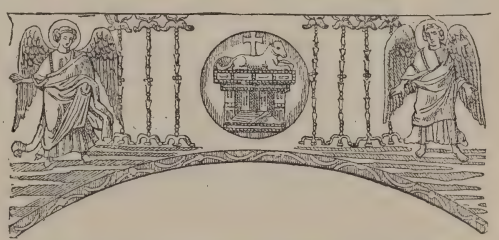


Bild 95. Mosaik des Triumphbogens von S. Cosma e Damiano zu Rom. Mittelstück.

Eine so freie, bildnerische Fassung des Textes der Offenbarung steht hier nicht vereinzelt, sondern wurde zur Regel. Sie lehrt, dass der Maler auch heute bei Schilderung biblischer Texte nicht Versuche zu wagen braucht, die unmöglich von künstlerischem Erfolge gekrönt werden können, dass er nicht unbedingt Wort für Wort zeichnerisch wiederzugeben hat. Gott kann in einer kurzen Offenbarung etwas in einer Form zeigen, die künstlerisch nicht so festgehalten und dauernd vorgestellt werden soll. Der Maler wird als Künstler alles Unnatürliche, alles, was das Auge stösst, ent-

weder weglassen oder ändern. Wie könnte er vier Thiere mit je sechs Flügeln, oben und unten und ringsum mit Augen besetzt, in befriedigender Weise schildern und einem dieser wundersamen Thiere überdies ein menschliches Angesicht geben?

Der Mosaicist von S. Cosma e Damiano hatte den Heiland in menschlicher Figur in der Apsis angebracht und wollte ihn darum nicht oben auf dem Throne wiederholen. Er wünschte aber das Lamm zu zeigen und setzte es darum an die Stelle, wo der Seher den Menschensohn erblickt hatte. Dass die grösste Vorsicht nöthig ist bei solchen Abweichungen von dem Texte, der durch den Heiligen Geist eingegeben ward, dass sie nicht ohne Billigung der geistlichen Obrigkeit zu geschehen haben, liegt auf der Hand. Glücklich der Maler, dem gute, alte Vorbilder die Wege weisen. Aber wo sie fehlen sollten, beweist die römische Praxis, dass die symbolischen oder mystischen, ja selbst die geschichtlichen Schilderungen der Heiligen Schrift nicht stets und ohne weiteres nun auch im Bilde sklavisch wiederzugeben sind. Freilich hat das Mittelalter wiederholt die heiligen Texte so, wie sie lagen, in Bildern auch auf die Wände gestellt. Es kam dadurch zu Gemälden, die nicht nur das Schönheitsgefühl beleidigen, sondern auch dem Anstand widersprechen — ich erinnere an Chams Frevel. Die altchristliche Kunst zeigt sich feinfühlender und massvoller. Ihr Vorgehen, nicht einzelne verfehlte Versuche der spätern Zeiten, sind für unsere Künstler in all jenen Fällen massgebend, in denen die Beschreibung des heiligen Textes sich nicht in schöner Form bildlich geben lässt.

Diese hier ausgesprochenen Grundsätze waren schon im ersten Triumphbogen befolgt worden, welcher in der gewaltigen *Basilika des hl. Paulus* zu Rom vor dem Querhaus das Mittelschiff endet (Bild 96). Seine Mosaiken wurden gestiftet durch Galla Placidia, die Tochter Theodosius' des Grossen. In den Jahren 425—445 regierte sie von Ravenna aus für ihren Sohn Valentinian III. über das Abendland, 450 starb sie zu Rom. Aber nicht sie, sondern Papst Leo der Grosse bestimmte deren Anordnung und Ausführung; denn die Inschrift sagt:

Placidiae pia. mens operis decus (h)omne paterni
Gaudet Pontificis studio splendere Leonis.

„Placidias frommer Geist freut sich, dass diese durch ihren Vater erbaute Kirche durch die Bemühungen des Papstes Leo in vollem Glanze strahlt."

Leider haben Brände und allerlei anderes Unglück wiederholte Erneuerungen gefordert, so dass nach und nach fast alle Einzelheiten den alten Charakter einbüssten. Oben im Mittelpunkte des

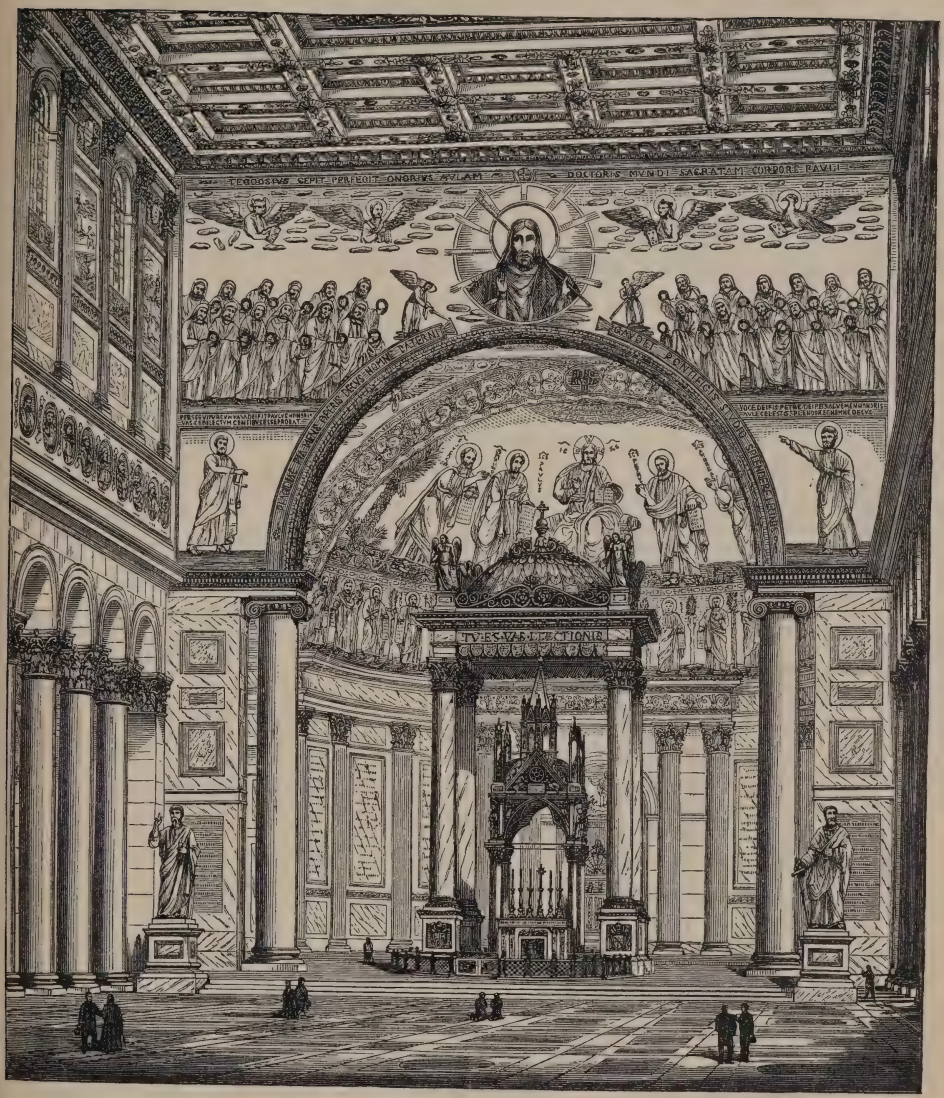


Bild 96. **Triumphbogen und Chor der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms.**

Ganzen brachte der Mosaicist ein grosses Brustbild Christi an, neben dasselbe stellte er zu jeder Seite je einen Engel, je zwei Evangelistensymbole und je zwölf ihre Kränze darbringende Aelteste, unten aber je einen der Apostelfürsten [1]. Wie die jenseits des Quer-

[1] *de Rossi* l. c. fasc. 16, n. 33. *Garrucci* tav. 237. Epistola Hadriani Papae ad Carolum regem, bei *Mansi*, Concilia XIII, 801. *Grisar*, Geschichte Roms etc. I, 328.

schiffes liegende Apsis mit dem sie umrahmenden zweiten Triumphbogen ursprünglich verziert war, ist unbekannt. Ihre jetzigen Mosaiken liess Honorius III. im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts anfertigen.

In der *Kirche des hl. Laurentius* vor den Mauern Roms[1] hatte Pelagius II. († 590) die Apsis und den Triumphbogen mit Mosaiken geziert. Aber die Apsis fiel, als Honorius III. († 1227) eine neue Kirche an die alte anfügte und den Altar in der Gegend des frühern Einganges aufstellte, also die Orientirung änderte. Nur der Triumphbogen blieb mit seiner Mosaik, die man aber aus dem Schiffe nicht sieht, sondern nur vom Altar aus erblickt. In der Mitte thront der Heiland auf einer Kugel wie in S. Costanza und in S. Teodoro, er trägt wie in der letztgenannten Kirche ein lang gestieltes Kreuz. Zu seiner Rechten halten Petrus und Laurentius ähnliche Kreuze wegen ihrer hervorragenden Verdienste und ihres glorreichen Martertodes[2]. Paulus steht hier ausnahmsweise zur Linken bei den hll. Stephanus und Hippolytus. Den letzten Platz zur Rechten nimmt Papst Pelagius ein als Stifter. Er hält auf seinen Händen die von ihm erbaute Kirche als Opfergabe, ist kleiner als die sechs andern Personen und ohne Nimbus, durch den die übrigen ausgezeichnet sind.

Wir müssen jetzt um ungefähr 150 Jahre zurückgehen, um eine Reihe von Mosaiken zu besprechen, welche andere ikonographische Stoffe behandeln, zuerst diejenigen in *Maria Maggiore*[3]. Wie in St. Paul und in S. Laurentius fehlt auch dort hinter dem Triumphbogen die alte Apsis. Er schliesst, wie in St. Paul, das Mittelschiff ab vor dem Beginn des Querbaues und erhielt durch den Vorgänger Leos d. Gr., Sixtus III. (432—440), im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts Mosaiken mit ganz neuen Scenen. Veranlasst waren dieselben durch das Concil von Ephesus, welches 431 den Nestorius verurtheilt und unter dem Jubel der Christenheit der allerseligsten Jungfrau den Titel einer „Gottesgebärerin" feierlichst bestätigt hatte. Wie in unsern Tagen der Verkündigung der unbefleckten Empfängniss die Errichtung zahlreicher neuer, Maria gewidmeter Kirchen und Bildwerke folgte, so erzeugte auch damals die Begeisterung eine Reihe von Kunstwerken. Diese begeisterten Huldigungen gaben der grossen Triumphbogenwand der wichtigsten

[1] *de Rossi* l. c. fasc. 3, n. 5. *Garrucci* tav. 271.

[2] *de Rossi,* Bullettino 1868, p. 59; cfr. 1864, p. 33 s. *Bosio,* Rom. sott. 581.

[3] *Garrucci* tav. 211 s.; cfr. Epistola Hadriani Papae ad Carolum regem, *Mansi* l. c. XIII, 801. Ueber die Geschichte der Kirche vgl. *Grisar,* Geschichte Roms I, 153; über ihre Mosaiken 297 f.

Bild 97. Verkündigung und Botschaft an den hl. Joseph. Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom.

Marienkirche Roms acht Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, woraus seine und seiner Mutter Würde erhellt. Aber man wollte sich doch nicht ganz von der alten Sitte trennen. Um von ihr so viel als möglich beizubehalten, liess Papst Sixtus oben in der Mitte des Triumphbogens einen reichen Thron darstellen, über den sich ein Kreuz erhebt. Neben ihn kam zur Rechten und zur Linken einer der Apostelfürsten; über dem Thron fanden die vier Evangelistensymbole Platz, unten am Fusse des Bogens die Städte Jerusalem und Bethlehem mit je sechs Lämmern. Zwischen diese auf ziemlich kleinen Massstab gebrachten Theile des traditionellen Schemas schob Sixtus in drei Reihen die grossen Figuren der acht neuen Scenen ein, ordnete diese aber nicht chronologisch, sondern inhaltlich. Die oberste Reihe zeigt folgende Ereignisse: 1. die Verkündigung, worin der Engel Maria über die Würde ihres Kindes belehrt; 2. die Botschaft des Engels an Joseph über die wunderbare Empfängniss seiner Braut (Bild 97); 3. das Zeugniss Simeons und Annas bei Christi Darstellung im Tempel (Bild 98); 4. die Flucht nach Aegypten (?). Diesen vier Scenen der obersten Reihe folgt in den beiden untern je eine zur Rechten und zur Linken: 5. die Anbetung der Könige; 6. der ehrenvolle Empfang Christi und seiner Eltern in Aegypten durch den Fürsten Affrodisius und

Bild 98. Darstellung Jesu im Tempel. Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom.

sein Volk; 7. Herodes gibt Befehl zur Ermordung der Kinder; 8. die Unterredung des Herodes mit den drei Magiern.

Auf die eigenthümliche Ikonographie dieser Scenen einzugehen, liegt ausserhalb des Planes, den wir hier verfolgen. Doch muss hervorgehoben werden, dass in 6 nicht, wie *Ciampini*, *Garrucci* und andere wollten, die Offenbarung der Weisheit des zwölfjährigen Heilandes im Tempel dargestellt ist, den seine Mutter wiederfindet, sondern eine Scene aus den Apokryphen, die überhaupt bei dem Entwurfe dieser Mosaiken mit Vorliebe verwerthet wurden [1]. Christus trägt hier nicht den gewöhnlichen Kreuzesnimbus, sondern einen einfachen Nimbus, in den oder auf den ein kleines Kreuz gestellt ist. Die Engel treten in ausgiebigster Weise als Hofstaat Christi und seiner sehr reich gekleideten Mutter auf. Nicht weniger als vier umgeben Maria bei der Verkündigung; vier stehen hinter dem Throne, auf dem Jesus sitzt, um die drei Magier zu empfangen; drei begleiten Maria bei der Darstellung im Tempel, einer folgt ihr bei der Flucht. In den Mosaiken von Ravenna findet sich eine ähnliche Verwendung vieler Engel, besonders in S. Vitale und S. Apollinare Nuovo [2]. Alles ist breit erzählt. Beispielsweise sieht man bei der Verkündigung nicht nur den Heiligen Geist als Taube über Maria herabkommen, sondern auch die Kraft Gottes in Gestalt eines Engels sie überschatten. In allen Scenen aber ist die Zahl der Nebenpersonen aussergewöhnlich gesteigert.

Die Mosaiken des Mittelschiffes [3] geben auf der einen Seite die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs und Josephs, auf der andern diejenige des Moses und Josue. Nach *Garrucci* wären sie älter als jene des Triumphbogens. Jedenfalls haben sie keinerlei inhaltliche Beziehungen zu jenen Mosaiken, worin die Gottesmutter und ihres Sohnes Jugendleben verherrlicht wird. In letzteren wird weit hinausgegangen über die Schilderung der in den Evangelien gegebenen Thatsachen, sind nicht nur die Berichte der Apokryphen berücksichtigt, sondern ist auch durch Einführung der vielen Engel

[1] Römische Quartalschrift I: *de Waal*, Die Apokryphen in der altchristlichen Kunst S. 177 f. 187 f.

[2] Das Alter der Verehrung der Engel zu Rom wird ausreichend durch die Thatsache bewiesen, dass bereits das Sacramentarium Leonianum fünf Messen zu Ehren des hl. Michael und der Engel hat. *Migne*, PP. lat. LV, 103 s. *Probst*, Die ältesten römischen Sacramentarien S. 108 u. 260.

[3] *de Rossi*, Musaici. *Garrucci* tav. 215 sg. Diese Mosaiken des Mittelschiffes sind nach *Müntz* nicht nach dem Dittochäon des Prudentius, sondern unmittelbar nach dem Texte der Bibel entworfen. Revue des questions historiques 1895, N. Série XIII, 273.

ein mystisches Element stark in den Vordergrund gestellt. Dagegen sind in den 27 (früher 39) Mosaiken des Mittelschiffes die antiken Grundsätze festgehalten, welche eine treue und klare Darstellung historischer Vorgänge fordern. Dadurch erinnern sie an die Reliefs der Säulen des Trajan und Antonin und an die antiken Miniaturen, wodurch Homers und Virgils Werke illustrirt wurden. Vielleicht sind sie Copien altchristlicher Rollen oder Bücher, in denen die Geschichte der Patriarchen geschildert war. Die Zeichnung ist oft so unrichtig, die Ausführung so roh, die Composition dagegen so gut, mancher Zug so trefflich, dass man den Gedanken kaum abweisen kann, sie seien verfertigt nach Vorlagen, die im 4. Jahrhundert entstanden, als die antiken Traditionen kräftig auf die Künstler einwirkten. Die Mosaiken des Triumphbogens sind dagegen hergestellt nach Zeichnungen, die unter der vom Concil von Ephesus erregten Begeisterung entworfen wurden.

Nur in einer römischen Kirche haben sich Reste der Verzierung jener *Wand* erhalten, welche dem Altar gegenüber *beim Eingange* aufsteigt, in *S. Sabina,* in einem jetzt ziemlich abgelegenen Stadtviertel oben auf dem Aventin. Wie ihre altchristliche Holzthüre ist auch ihre Mosaik stark beschädigt; nur eine grosse Inschrift sowie zwei Frauenfiguren, laut den Inschriften: „Die Kirche aus der Beschneidung“ und: „Die Kirche aus den Heiden“, finden sich noch an ihrer Stelle (Bild 99).

So lässt sich denn leider aus dem Vorhandenen kein einheitliches Bild einer alten mit Mosaiken versehenen römischen Kirche gewinnen. *St. Cosmas und Damian* bietet noch das beste Beispiel für eine Basilika, das Grabdenkmal der Costanza das beste für einen Rundbau.

Wenden wir jetzt unsere Aufmerksamkeit der *coloristischen und decorativen Wirkung* der Mosaiken zu. Werthvoll sind zu diesem Zwecke die aus dem 4.—5. Jahrhundert stammenden Mosaiken der Apsis von S. Rufina und Secunda und diejenigen der Kuppel des hl. Johannes d. Ev. beim Baptisterium des Lateran [1]. Erstere trägt

[1] *de Rossi* l. c. fasc. 6, n. 11. *Hübsch,* Die altchristlichen Kirchen Taf. 36. Ueber die Kuppelmosaiken der beiden Kapellen Johannes' des Täufers und des Evangelisten beim Baptisterium des Lateran vgl. *de Rossi* l. c. fasc. 17, n. 35; *Garrucci* tav. 237 sg.; *Hübsch,* Taf. 37. Die Mosaiken der Kapelle des Täufers sind nur in Abbildungen erhalten. Die Mosaiken der Kapelle der hll. Rufina und Secunda sind nach *Kraus* (Gesch. d. christl. Kunst I, 411) nicht nur bei der Ausstattung des Mausoleums der Galla Placidia zu Ravenna, sondern auch für die Apsiden von S. Maria Maggiore und S. Clemente zu Rom als Vorbilder benutzt worden.

Bild 99. **Mosaiken in S. Sabina zu Rom.**

bei blauem Hintergrund auf grossen goldenen Ranken das Lamm Gottes und vier Tauben, letztere bei reichem Goldgrund in grünen Kranzgewinden dasselbe Lamm mit acht Paaren neben je einer Vase stehender Tauben. In beiden zeigt sich am klarsten das System, dem die meisten Mosaiken Roms ihre grossartige Wirkung verdanken. Durch breite Bänder scheidet es die einzelnen Theile. Es trennt Gewölbeabtheilungen voneinander, die Gewölbe von der Wand, die untern Theile einer grössern Apsis von den obern. Um den Unterschied zwischen dem Hintergrund und den Figuren oder den Ornamenten entschieden zu betonen, kommt später farbige Zeichnung auf Goldgrund, anfangs goldige, helle Zeichnung auf dunkeln, meist tiefblauen Grund. Die Mosaicisten vermeiden wo möglich die Bildung grösserer Gruppen, ziehen grosse, vereinzelte, darum weithin sichtbare Gestalten vor. Immer betonen sie die Mitte und setzen sie die zur Rechten und zur Linken angebrachten Figuren in Werth, Zeichnung und Farbe zu einander ins Gleichgewicht. Wie sie das Ganze nach den Seiten hin enden lassen, suchen sie zu erreichen, dass ihre Composition nach oben hin sowohl im Ge-

halte des Dargestellten als in den Umrissen und der Farbengebung ausklinge. Wie gefährlich Gruppenbildung sei, zeigt vor allem das Schiff von *S. Maria Maggiore*, worin es nur bei der besten Beleuchtung, die man selten hat, möglich ist, die Scenen genügend zu erkennen, und selbst dies nur mit bewaffnetem Auge. Freilich ist in S. Pudenziana die Gruppenbildung in einer malerisch vortrefflichen Weise durchgeführt. Aber sie kommt nur darum zur Wirkung, weil die Kirche nicht gross ist (Bild 88, S. 129). Ueberdies verdankt auch dieses Meisterwerk einen grossen Theil des erfreulichen Eindruckes dem bewundernswerthen Gleichgewichte zwischen der rechten und der linken Seite und der klaren Betonung der Mitte. Zu diesem Gleichklange helfen dort Zeichnung und Farbe. Gold hebt die Hauptgestalten (in der Mitte den Heiland und sein Kreuz, an den Seiten die beiden hoch aufragenden, Kränze tragenden Jungfrauen) aus der farbigen Umgebung heraus. Wie eine starke Kette hält die Reihe blauer Oeffnungen der Gebäude des Hintergrundes das Ganze zusammen. Da aber nach unten ein Drittel und an den Rändern ein Sechstel abgeschnitten wurde, fehlt der Grund, worauf sich Zeichnung und Farben aufbauen. Ebenso mangeln die Seiten sowie die obern Theile, worin die Composition endete. Das Ganze bleibt in jeder Hinsicht um so mehr Fragment, weil die Restauration grosse Stücke geändert hat.

Volle Klarheit des eigentlichen Mosaikstiles zeigt die Triumphbogenwand von St. Paul (Bild 96, S. 139). Ihre Fläche wurde durch einen dunkelblauen Streifen mit weisser Inschrift in zwei Abtheilungen zerlegt, die sich zu einander verhalten wie 2 : 3. Die untere trägt auf *blauem* Grund und grünem Boden an jeder Seite des Bogens nur einen Apostel in *weisser* Kleidung mit hellblauem Nimbus, die obere hingegen auf *Goldgrund* zunächst die ebenfalls weiss gekleideten 24 Aeltesten. Auch Schatten und Besatzstücke sind bei allen diesen weiss gekleideten Figuren hell gehalten. Nach oben hin werden die folgenden Gestaltungen: Engel, Evangelistensymbole und Wolken, immer farbenreicher; zeigen sie doch die verschiedensten Töne von Blau, Grün und Roth. Die Farbenpracht erreicht die höchste Stufe in dem gerade über dem Scheitel des Bogens stehenden Brustbilde des Herrn. Der Kreis, worin es eingezeichnet ist, hat einen dunkelblauen Rand, wird dann grün und stösst endlich mit Weiss an den goldenen Nimbus Christi. Das Gesicht des Herrn wird auch durch die Farben zum Mittelpunkte der ganzen Composition. Es bildet die hellste Stelle und liegt im farbenreichsten Platze, von dem aus sich alles nach unten abtönt.

Vortrefflich wirkt die Farbe in der Apsis der *hll. Cosmas und Damian* (Bild 93, S. 133). Die Wolken in der Mitte leuchten unten wie das Morgenroth, nach oben hin werden sie weiss und blau. In ihnen steht, hoch über dem Boden, die in goldene Gewänder gehüllte Gestalt Christi. Sie gewinnt an Umfang, weil sie die Rechte weit ausstreckt und den Mantel über die Linke nach aussen herabfallen lässt. Von der Brust an ragt sie aus der hellen Wolkenmasse in den dunkelblauen Grund hinein. Sechs Heilige schauen von unten zu ihr hinauf. Die Gleichmässigkeit, womit sowohl der Herr als die rechts und links stehenden Apostelfürsten mit einer weit ausgestreckten Hand nach oben zeigen, bringt Bewegung in das Ganze. Dieselben Apostelfürsten bieten aber auch Ruhepunkte, indem ihre dunkeln Gewänder mit dem dunkeln Hintergrunde eine Grenze bilden für die farbenprächtigen Wolken und die goldenen Kleider Christi in der Mitte. Der Gegensatz zwischen Licht und Schatten wird dann gemildert durch einen rechts und einen links folgenden Heiligen, dessen Tunica golden ist; die beiden letzten in den Ecken stehenden Figuren tragen goldene Mäntel. So bleiben die sechs Heiligen mit dem dunkeln Grunde verbunden; die Gestalt Christi tritt dagegen besonders mit Brust und Haupt heraus als lichter Glanzpunkt der Wölbung. Um den dunkeln Grund der Apsis geht als Rahmen ein breites, goldenes Band, dessen helle Wirkung durch die weissen Schafe in dem untern Streifen noch gesteigert wird. Von der Triumphbogenwand fehlt leider auch in dieser Kirche der seitliche Abschluss, wodurch die Farbenwirkung des Ganzen viel einbüsst.

Bild 100. Bodenmosaik aus dem Cömeterium der hl. Helena zu Rom.

Hätten wir noch die alten Fussböden mit ihrem ruhigen Farbenwechsel (Bild 100), die durchbrochenen Fensterplatten mit ihrem milden Lichte, die cassettirten Decken mit ihrer reichen Vergoldung, die kostbaren Altäre mit ihren Goldplatten und Edelsteinen, sähen wir in diesen einheitlich ausgestatteten Gotteshäusern Priester und

Volk, meist in Weiss gekleidet, leuchteten Hunderte von Kerzen und Lampen, deren Licht in den Glaspasten strahlte, auf dem Goldgrunde spielte und die goldenen Gewänder schillern liess, — dann und nur dann würden wir die volle Wirkung der Mosaiken fühlen können. Wie würde die Einheit der Kleidung und Farben im Gebäude und in seiner Ausstattung, in seiner Versammlung und in seiner Psalmodie den überwältigenden Eindruck auch auf uns ausüben, den sie ehedem erreichte und durch den sie mächtig half zum Gebet und zum christlichen Leben!

II.

Einen etwas andern Charakter als die römischen Mosaiken zeigen die zu *Ravenna*. Sie sind eng verknüpft mit den Namen dreier hervorragenden Personen, welche dort die Geschicke ebenso vieler grossen Reiche lenkten. Es waren: Galla Placidia, die Reichsverweserin des *Abendlandes,* Theodorich, der König der *Goten,* und Justinian, Kaiser des *Morgenlandes.*

So haben wir bei Behandlung der ravennatischen Mosaiken drei Perioden zu unterscheiden: die römische, die gotische und die byzantinische. Ob dieselben sich nur auf die politische Geschichte der Stadt beziehen oder auch drei verschiedene Kunstrichtungen bezeichnen, bleibt zu untersuchen. Ja, diese Frage wird sogar einen wichtigen Theil unserer Ausführungen bilden, weil von ihrer Beantwortung wie die Werthschätzung so auch der Name vieler hervorragenden Kunstwerke des Abendlandes abhängt. Es handelt sich darum, ob dieselben als „byzantinisch“ oder als „italienisch“, als „altchristlich“ zu bezeichnen sind.

1. *Galla Placidia* fiel im Jahre 410 bei der Eroberung Roms in Alarichs Hände, dessen Goten sie nach Gallien führten. 414 ward sie mit Alarichs Nachfolger, dem König Athaulf, vermählt, nach dessen Tode nach Ravenna zurückgesandt, 417 mit Constantius verheiratet, 423 gezwungen, mit ihrem Söhnchen, dem spätern Kaiser Valentinian III., nach Konstantinopel sich zurückzuziehen. Im Jahre 425 wurde ihr sechsjähriger Sohn zu Rom mit dem Purpur der Kaiser bekleidet; sie siedelte mit ihm nach Ravenna über und regierte von da aus als Vormünderin Valentinians bis zum Jahre 445 das Abendland. Wie einst Konstantin gesucht hatte, seine neue Hauptstadt dem alten Rom gleich zu machen, so that der nach Ravenna übergesiedelte kaiserliche Hof, was er trotz des Unglücks der Zeiten vermochte, um auch seiner Residenz das Aussehen eines neuen Rom zu geben. Es fiel ihm nicht ein, Ravennas Kunst und Cultur in

Gegensatz zur römischen zu setzen, im Gegentheil: Ravenna sollte Rom beerben. Wenn auch im Völkergewirre jener schlachtenreichen Jahre die alte römische Kunst dem Verfall entgegenging, wenn sie auch durch die Völker, welche das Morgen- und Abendland durchzogen, neue belebende Keime erhielt, im wesentlichen blieb sie die alte, das erhellt am deutlichsten aus dem Grabmale der Galla (Bild 101). Im Jahre 450 war die Kaiserin zu Rom gestorben; zu Ravenna ward sie in einem Sarkophag beigesetzt in der kleinen Kirche der hll. Nazarius und Celsus. Der Grundriss dieses Baues

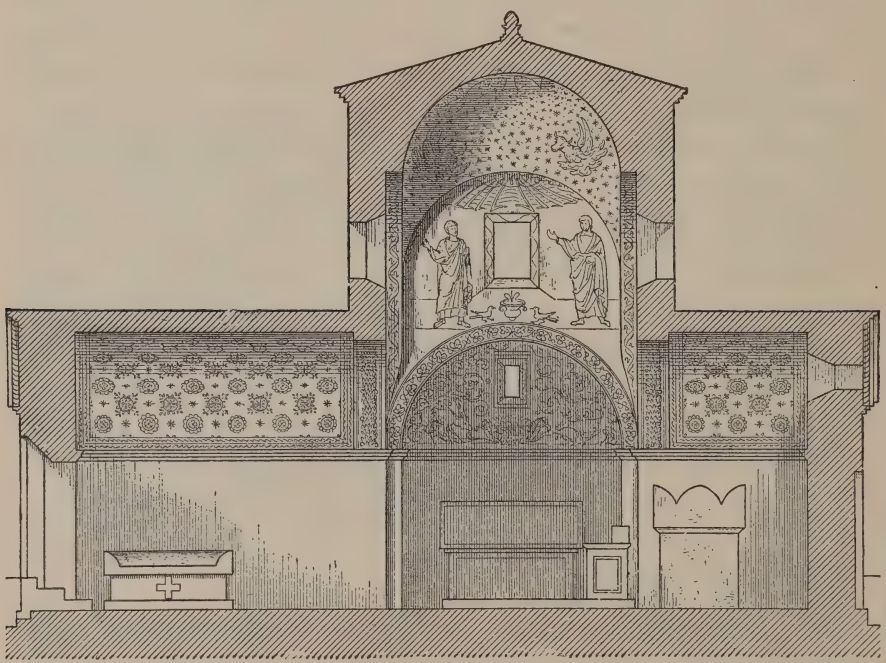
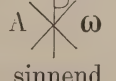


Bild 101. **Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna. Durchschnitt.**
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein,* Ausgänge der class. Baukunst.)

hat die Form eines nach unten hin etwas verlängerten Kreuzes[1]. Im untern Kreuzesarme liegt der Eingang, im obern ward die Kaiserin, wie man erzählt, thronend beigesetzt; in die seitlichen Arme kamen die Sarkophage ihrer Kinder: des Kaisers Valentinian

[1] *Agnelli* Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis c. 42 (Mon. Germ. SS. rer. Longob. p. 307). *Rubei* Hist. Rav. Venetiis 1590. *Fabri,* Le sagre memorie di Ravenna p. 291 s. *v. Quast,* Die altchristl. Bauwerke von Ravenna (Berlin 1842) S. 10 f. Die Form eines nach unten hin verlängerten Kreuzes ist in Ravenna häufig, während man in Rom länger an einer Gestaltung festhielt, worin alle Arme gleich lang sind, also am sogen. „griechischen" Kreuz.

und der Prinzessin Honoria. Ueber jedem jener vier Kreuzesarme erhebt sich ein Tonnengewölbe; in der quadratischen Mitte steigen die Mauern über die vier Tonnengewölbe hoch auf in eine Kuppel. Diese Kuppel, die vier Gewölbe und die Mauern des Innern sind nun mit den herrlichsten Mosaiken bekleidet. Das Centrum, die Mitte der Kuppel, tritt uns auch als Mittelpunkt der Bilder entgegen; denn dort glänzt über der Stelle des alten Altares auf blauem Grunde zwischen goldenen Sternen ein goldenes Kreuz. Sein Längsbalken ist aber auffallenderweise nicht nach dem Eingange der Kapelle oder nach dem Chore hin gerichtet, sondern wendet sich gegen einen der seitlichen Arme des Grundrisses. Unter dem Kreuze erscheinen da, wo der kreisförmige Grundriss der Kuppel in den quadratischen übergeht, also in den Pendentifs oder Zwickeln, die Brustbilder der Evangelistensymbole, denen noch Nimbus und Buch fehlen. Auch das verhältnissmässig kleine Kreuz ist nicht in einen nimbusartigen Kreis eingefasst, sondern einfach zwischen die Sterne hineingesetzt. Letztere herrschen vor; Kreuz und Symbole sind demnach ziemlich nebensächlich behandelt und vom Grunde wenig getrennt. Den Evangelistensymbolen folgen die zwölf Apostel. Je zwei derselben stehen neben jedem der vier Fenster, welche sich in den Obermauern des mittlern Theiles des Mausoleums öffnen. Nur Petrus und Paulus sind individualisirt; nicht nur haben ihre Köpfe die bekannte porträtartige Form, sondern sie halten auch ihre Symbole in der Linken, Petrus den Schlüssel, Paulus eine Rolle. Beide erheben die Rechte zum Kreuz und schreiten auf dasselbe zu. Die übrigen sechs Apostel auf den drei andern Oberwänden sind fast ganz gleich gebildet, also nicht durch die Zeichnung zu Paaren zusammengefasst. Jeder erhebt seine Rechte. Die vier übrigen Apostel findet man in zweien der vier Tonnengewölbe, also über den Armen des Kreuzgrundrisses. Weil sie nicht, wie die acht ersten, zum Kreuze der Kuppel emporsehen können, hat der Meister über ihr Haupt das aus XP gebildete, von Alpha und Omega begleitete Monogramm Christi gesetzt. Sie strecken aber nicht den Arm aus, sondern legen wie sinnend ihre verhüllten Hände vor die Brust.



Die Tonnengewölbe der beiden andern Kreuzarme haben nur reiche Verzierungen. Die vier durch jene Tonnengewölbe im Halbkreise abgeschlossenen Wände an den Enden des Kreuzgrundrisses tragen theils symbolische theils historische Figuren. Dem Eingange gegenüber und hinter dem Sarkophag der Galla steht neben dem Fenster auf einer Seite ein Patron der Kaiserin, der *hl. Laurentius*

(Bild 102). Er trägt ein Buch, das Symbol seines Diakonates, und ein grosses Kreuz, das Sinnbild seines Martyriums. Auf der andern Seite sieht man einen Schrank. Darin liegen die vier Evangelien, aber nicht in der gewöhnlichen Ordnung. In einem obern Fache finden wir nämlich die Bücher der Jünger Marcus und Lucas, in einem tiefern die der beiden Apostel. Zwischen dem Schranke und dem Heiligen macht unter dem Fenster Feuer einen Rost erglühen. Laurentius schreitet auf sein Marterwerkzeug zu. Es entspricht dem Kreuze, welches er trägt, ebenso, wie der Schrank mit den Evangelien zu seinem Buche in Beziehung steht. Nicht das grauenerregende Martyrium wird uns hier gezeigt, sondern die Bereitwilligkeit des Heiligen, es zu dulden [1]. Auf der gegenüberliegenden Wand erblickt man über dem Eingange den sitzenden *Heiland* in jugendlicher Gestalt. Eine hügelige Landschaft umgibt ihn. Je drei Schafe befinden sich zu seiner Rechten und Linken. Eines wird von ihm geliebkost; eines ruht, fünf stehen (Bild 103.)

Bild 102. Der hl. Laurentius. Mosaik in der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.

Auf den beiden letzten Abschlusswänden, zur Rechten und Linken, nahen sich je zwei Hirsche einer Quelle, neben der reiches Laubwerk den Hintergrund füllt. Zu diesen vier Hirschen gehören der Idee nach acht Tauben. Sie stehen zu zweien neben einem Gefäss unter den Fenstern des Oberbaues und zwischen dessen vier Apostelpaaren. Wir haben also wie zwölf Apostel so auch zwölf Hirsche und Tauben als Sinnbilder der Gläubigen. Der untere Theil der Wände war in Manneshöhe mit Marmorplatten bekleidet; der Fussboden hat geometrische, aus

[1] *Crowe* und *Cavalcaselle* (Gesch. der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe I, 21) sehen in den Mosaiken „die Allegorie vom Ursprunge des christlichen Glaubens und seinem Triumph über die arianische Ketzerei", im Bilde des hl. Laurentius „die Gestalt Christi, wie er häretische Bücher verbrennt". In Wahrheit trägt der „Rost, auf welchem *ketzerische Bücher* brennen", gar keine Bücher. Er kann nur wegen des hl. Laurentius hier dargestellt sein. Vgl. *Garrucci*, Storia tav. 229—233. Einzelheiten farbig bei *Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen Taf. 27. *Richter*, Die Mosaiken von Ravenna (Wien 1878) Taf. 2 f. *v. Quast*, a. a. O. Taf. 4.

kostbaren Steinen gebildete Muster. Die ehernen Schranken des Altares waren schon im 9. Jahrhundert durch marmorne ersetzt worden.

Um die Bedeutung dieser Mosaiken abzuwägen, muss man ihren Inhalt, ihre Zeichnung und ihre Farbe untersuchen. *Inhaltlich* decken sie sich im wesentlichen mit denjenigen der grossen *römischen* Apsiden, worin der Heiland inmitten der Apostel thronte, zwölf Lämmer sich auf dem untern Streifen oder auf der Bogenwand nahten und die Evangelistensymbole nach oben hin einen Abschluss

Bild 103. Der gute Hirte. Mosaik in der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.

bildeten. Ihren Mittelpunkt betonte Christi Brustbild oder eines seiner Symbole: Kreuz, Thron oder Monogramm. Hier im Mausoleum ist diese Composition aufgelöst und auf die Kuppel, die Gewölbe und die Wände vertheilt. Das Kreuz nimmt die Mitte der Kuppel ein zwischen den Symbolen der Evangelisten. Eine Wand trägt das majestätisch aufgefasste Bild des guten Hirten, ringsumher aber finden wir die zwölf Apostel und zwölf Tauben und Hirsche als Symbole der Gläubigen. Das Bild des hl. Laurentius, eines Patrons der Galla Placidia, dient als Gegenstück zu dem des guten Hirten. In feinem künstlerischen Tacte sind auch andere Theile der Com-

position in Gleichklang gebracht; denn den vier Evangelistensymbolen der Kuppel entsprechen auf den Oberwänden ebensoviele Paare von Aposteln und Tauben, in den Tonnengewölben aber vier Hirsche und vier Apostel.

Auf die *Zeichnung* darf man die Worte anwenden, mit denen Agnellus[1], der alte Chronist der ravennatischen Kirche, eine auf Befehl der Bischöfe Maximinian und Agnellus für ihren Dom gestickte Altardecke lobte: „Sie kann nicht besser gerühmt werden als dadurch, dass man sagt, ihre Figuren, Thiere und Vögel seien so gebildet, als ob sie Fleisch und Blut hätten und lebten.“ Doch muss man sich hüten, diesen Ausspruch eines im 9. Jahrhundert lebenden Schriftstellers misszuverstehen und unsern Mosaiken Eigenschaften zuzuschreiben, die sie nicht haben, ja nicht haben wollen; denn Ravennas bessere Bildwerke zeugen zwar von guten Naturstudien, geben lebendige Figuren, sind aber weit entfernt von jener kleinlichen Naturwahrheit, vermöge deren heutige Maler jedes Detail wiederzugeben, jede Einzelheit zu individualisiren suchen. Agnellus begeistert sich für Bilder, in denen die Figuren so auftreten, dass sie natürlich bleiben, ohne die edle Würde klassischer Stilisirung zu verlieren. Ihr Faltenwurf ist gross, natürlich und voll Wechsel; die Bewegung aber bleibt gemessen. Die meistentheils etwas seitwärts gewandten Köpfe sind edel und vornehm; nur die Häupter der beiden Apostelfürsten zeigen sich in vollem Profil und sind unschön. Der gute Hirte steht nicht, wie dies in ältern Werken immer der Fall ist, sondern thront als Herrscher auf einem Felsen. Er hält sein hohes Kreuz wie ein Scepter mit der emporgehobenen Linken und liebkost mit der Rechten nach links hin eines seiner Lämmer. Sein Haupt ist von einem Nimbus umgeben. Seine Gestalt ist den ausgereiftesten Werken der altchristlichen Kunst beizuzählen und vereint in seltener Weise die Vorzüge der idyllischen Darstellung des Hirten der Katakombenbilder und der grossartigen Figur des in den alten Mosaiken thronenden Gottessohnes. Antike Vorbilder sind nicht ohne Einfluss auf den Zeichner geblieben. Er hat die auf Consulardiptychen damals so oft wiederholten Motive verwerthet und dem Gewande des Herrn die den Kaisern vorbehaltene Purpurfarbe gegeben. Warum sollte ihm das verwehrt gewesen sein? Die religiöse Kunst steht nicht im Gegensatze zur profanen; sie dankt ihr vieles und hat keine Veranlassung, sich grundsätzlich ablehnend gegen sie zu verhalten.

---

[1] Liber pontificalis c. 80 (Mon. Germ. l. c. p. 332).

Die reichen Ornamente der Grabkapelle der Galla Placidia entwickeln die in der Grabkapelle der Constantia zu Rom gegebenen und erinnern an jene des grossen Porphyrsarkophages, der aus S. Costanza ins Museum des Vaticans kam [1], und an die herrlichen Mosaiken der Kapelle der hll. Rufina und Secunda beim Baptisterium des Lateran. Die Muschelbaldachine, welche unter der Kuppel über jene vier Apostelpaare gestellt sind und in Adlerköpfen enden, finden sich in ähnlicher Zeichnung am Sarkophag des Iunius Bassus zu Rom [2].

Römisch sind die Mosaiken jener Grabkirche demnach in ihrem Inhalte, römisch in ihrer Zeichnung, römisch sind sie drittens in der *Farbengebung;* denn auf tiefblauem Grunde stehen die Ornamente in Gold und in lichten Farben, die Figuren in heller Kleidung. Der Künstler will sie aus dem Dunkel heraustreten lassen. Sehen wir auf die Einzelheiten dieser Farbengebung, so beginnen die vier Tonnengewölbe und ihre Bogen dunkelblau mit Gold; dann folgt ein grüngelber Boden, welcher auf dunkelblauem Hintergrunde die vier Apostelpaare mit bläulichweissen Kleidern und gelblichweissen Pallien trägt. Die über jenen Aposteln zur Kuppel überleitenden weissen und gelben Muschelbaldachine erinnern im Colorit an Strahlen und Wolken. Ein fester, rother Streifen mit Bändern in Weiss, Blau und Grün scheidet die Mauer von der tiefblauen Kuppel und von ihrem goldenen Sternenheer.

Senken wir den Blick, verlassen wir die in Gold strahlende Kuppel, so wächst das Blau nach unten hin an Umfang bis zum Grunde der Nischen (Lünetten), wo zwischen goldiggrünen Ranken hier die hellgrauen Hirsche, dort die weisse Figur des hl. Laurentius, endlich die goldige Gestalt des Heilandes mit den weissen Schafen dem Auge Ruhepunkte bieten. Die Farbenpracht ist voll Reichthum, aber ebenso voll stiller Harmonie. Halt geben tiefes Blau, aus dem Gold hervorleuchtet, mit Gelb und Weiss geeint. Für

---

[1] Cfr. *Garrucci* tav. 305 sg.

[2] *Garrucci* tav. 322, 2. Vgl. über diesen Sarkophag oben S. 16 f. und Bild 14 f. Aehnliche Muscheln auf andern römischen Sarkophagen *Garrucci* tav. 319, 4. 325, 4. 330, 5. 359, 2. 367 und auf ravennatischen 336 sg. Dass die in der Kuppel des Mausoleums ausgeschweiften Ecken des Kreuzes keineswegs auf byzantinischen Einfluss deuten, wie *Richter* (Die Mosaiken von Ravenna S. 25) will, sondern auch früh im Abendland, besonders in Rom vorkommen, erhellt aus *Garrucci* tav. 330, 2 und 5. 331, 3. 350, 4. 353, 4. 386, 3 und 4. Freilich war diese ausgeschweifte Form in Ravenna besonders beliebt; sie wurde dort ausgebildet zum Hakenkreuz, tav. 392.

Vielheit sorgen die andern Farben, welche hie und da eintreten und wechseln. Die blaue Grundfarbe wird heller oder dunkler, macht dem Grün im Hintergrunde für eine Zeitlang Platz, löst es aber bald wieder ab. Dies Blau lässt sich theilen durch Gold und Gelb und Weiss, sorgt aber immer für Zusammenhang und Einheit bis hinauf zu den Sternen der Kuppel. Agnellus rühmt von der später zu behandelnden Kirche des hl. Apollinaris zu Ravenna, sie habe geglänzt bei Nacht fast wie am Tage[1]. Welcher Glanz muss dieses Mausoleum erfüllt haben, als seine Glaspasten in frischen Farben und ungetrübtem Golde strahlten! Ich hätte es sehen mögen mit seinen zahlreichen Lampen und mit all den brennenden Kerzen, welche die Cleriker und die Hofleute hielten, die sich hier um den Kaiser versammelt hatten, die in reiche Stoffe gehüllten Ueberreste seiner erlauchten Mutter in ihr Grab zu bringen. Wie werden da die Strahlen sich gebrochen haben an den Mosaikpasten, an dem glitzernden Marmor der Sarkophage, im Geschmeide und in den goldenen Gewändern!

Grossartige Leistungen müssen die Mosaiken gewesen sein, womit Galla Placidia die Kirche *S. Giovanni Evangelista* zu Ravenna ausstatten liess. Man darf sie nicht nach den rohen und zum grossen Theil spätern Ueberresten beurtheilen, die dort gezeigt werden[2]. In der Mitte der Apsis thronte die Figur Christi, welche von zwölf versiegelten Büchern umgeben war und in der Hand ein Buch hielt, worin geschrieben stand: „Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus.“ Bei dieser Figur sah man ein Bild des hl. Petrus Chrysologus, welcher seine Hände zum Gebete erhob. Oben (auf der die Apsis umrahmenden Wand?) reichte Christus dem heiligen Evangelisten Johannes ein Buch oder eine Rolle. Bei ihm waren die sieben Leuchter und andere Symbole der Apokalypse, des Inhaltes jener Rolle, dargestellt. Nach unten hin breitete sich das Meer aus, welches im Sturm erregt zwei Schiffe zu verschlingen drohte. Auf einem derselben erschien der hl. Johannes der Galla Placidia, und eine Inschrift meldete, diese Kaiserin habe das Mosaik anfertigen lassen, um dem Apostel für ihre Rettung zu danken. Zur Rechten und Linken sah man fünf Glieder der kaiserlichen Familie. Der Verlust dieses Kunstwerkes ist sehr zu beklagen, weil hier ein zeitgenössisches Ereigniss in naturalistischer Auffassung geschildert war, und weil jene Kaiserbilder vielleicht als Vorbild

[1] Liber pontificalis c. 63 (Mon. Germ. l. c. 323).
[2] *Richter*, Die Mosaiken von Ravenna S. 110 f.

dienten bei Anfertigung der berühmten und viel umstrittenen Bilder Justinians und seiner Gemahlin in S. Vitale, sowie der Kaiser in S. Apollinare in Classe.

Kurz nach dem Tode der Galla Placidia gab Bischof Neon, der Nachfolger des hl. Petrus Chrysologus († 450), einer eben von ihm erneuerten *Taufkapelle* Mosaiken. Sie steht neben dem Dome und ist verhältnissmässig gut erhalten. Ihre Weihe-Inschrift sagte:

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas,
Pulcrius ecce nitet renovati gloria *Fontis*.
Magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
Excoluit, pulcro componens omnia cultu.

Aendre den Namen des Baus, dem Neuen weiche das Alte;
Siehe, es strahlet verjüngt der Ruhm des heiligen Taufbrunns.
Denn mit hehrem Sinn hat Neon, der oberste Hirte,
Ihn verschönt und ganz erneut mit köstlichem Zierat.

Der erste Vers findet sich fast gleichlautend in der durch die Kaiserin Eudoxia nicht vor 437 erneuerten Basilika S. Pietro in Vincoli zu Rom. Er liefert einen neuen, wichtigen Beweis für die enge Verbindung der römischen und der ravennatischen Kunstthätigkeit [1]. Eine eingehende Beschreibung des Baues und seiner prächtigen musivischen Ausstattung wird bei Behandlung der altchristlichen Baptisterien zu geben sein.

2. Nur zwei oder drei Jahrzehnte nach Vollendung dieses Taufhauses und der Grabkirche der Kaiserin Galla Placidia ward hier in Ravenna der letzte römische Cäsar, Romulus Augustulus, von Odoaker abgesetzt (476). Ein neues Weltalter nahte. Odoaker konnte sich nicht halten und musste die ausgehungerte Stadt den Ostgoten übergeben. Bischof Johannes zog mit Kreuzen, Rauchfässern und mit dem in Gold auf Purpur geschriebenen, in Gold gebundenen, mit Edelsteinen besetzten Evangelienbuch zu Theodorich hinaus, bat um Frieden und erlangte ihn [2]. Der neue König war Arianer. Er liess den Katholiken Religionsfreiheit, baute aber für seine Partei eine Kathedrale zu Ehren des hl. Theodor und eine Taufkapelle, S. Maria in Cosmedin, die weiter unten zu besprechen sein wird.

---

[1] Er lautet dort: „Cede prius nomen, novitati cede vetustas". *de Rossi*, Inscriptiones christianae urbis Romae II, 110 et 134. Diese römische Inschrift ward im 6. Jahrhundert in einer afrikanischen Kirche copirt. *de Rossi*, Bullettino 1878 p. 14 sg.

[2] *Agnellus* l. c. c. 28, p. 292.

Nach Vollendung dieser beiden Gotteshäuser errichtete Theodorich eine grosse Kirche zu Ehren des hl. Martin von Tours, des Schutzpatrons der Franken. Jetzt heisst sie *S. Apollinare Nuovo,* weil der Leib des hl. Apollinaris im 9. Jahrhundert aus der Hafenstadt Classis in sie übertragen ward. Die Wände ihres Mittelschiffes liess der König mit Mosaiken verzieren[1]. Jede Langseite besitzt 11 Fenster. Zwischen ihnen sind zehn Wandflächen, je 3 weitere bieten sich beim Eingange und beim Chore. So hatte man neben den Fenstern auf jeder Seite an 16 Stellen Raum für Mosaiken. Dort wurden auf einer Seite die zwölf grossen und die vier kleinen Propheten, auf der andern Apostel und Evangelisten angebracht. Alle stehen auf einem Fussbrett, haben einen Nimbus und ein Buch oder eine Rolle. Sie tragen über einer mit Purpurstreifen besetzten weissen Tunica ein weisses Pallium, auf dem ein eigenthümliches, einem rechten Winkel ähnliches Zeichen sichtbar ist. Der Boden ist grün, der Hintergrund golden[2]. Ueber der Fensterreihe ergaben sich auf jeder Seite je 11 + 16 = 27 Abtheilungen. In ihnen wechseln auf jeder Seite 13 Scenen aus dem Leben Christi mit 14 goldenen, muschelförmig endenden Apsiden. Letztere stehen so über jenen Propheten und Aposteln, dass sie den obern Abschluss einer sie umfassenden Nische bilden. In jeder Nische oder Apsis hängt über dem Haupte des Apostels oder Pro-

Bild 104. Das Opfer der Wittwe.
Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

[1] *Agnellus* c. 86, p. 334 sq. *Garrucci* tav. 242 sg. Vgl. oben S. 90, Bild 58 die innere Ansicht dieser Kirche.

[2] Die Farben haben ihren alten Glanz theilweise verloren. Die Nimben sind jetzt grau; doch ist dieses Grau oxydirtes Silber. Ehedem glänzten sie also hell. *Müntz,* La mosaïque chrétienne p. 42. Silberne Pasten finden sich auch in den Mosaiken von S. Sophia zu Konstantinopel, zu Palermo, Venedig, Pisa u. s. w. Der Anonymus von Lucca gibt im 8. Jahrhundert ein Recept zur Herstellung silberner Würfel, die gemacht wurden wie die goldenen. Nicht bloss das Silber, sondern auch viele Farben ändern im Laufe der Zeit ihren Ton. Ueberdies wird die Oberfläche der Glaspasten durch die Zeit angegriffen und verliert so ihren Glanz. Vgl. *Müntz,* La mosaïque chrétienne p. 42 et 49 s.

pheten eine Krone, auf jeder sitzen zwei Tauben. Die zwischen den Nischen, über den Fenstern angeordneten 2 × 13 Scenen schildern Ereignisse aus Christi Leben, welche von den Propheten verheissen, von den Aposteln gepredigt, von den Evangelisten beschrieben wurden. Ihr Cyklus beginnt beim Eingange links, auf der Evangelienseite, und geht bis zum Chore; rechts vom Eingange (auf der Frauenseite) setzt er sich fort und endet auch hier vor dem Chore. In der ersten Hälfte ist das öffentliche Leben des Herrn geschildert, in der andern die Geschichte des Leidens und der Auferstehung. Bemerkenswerth ist, dass Christus auf der ersten Seite

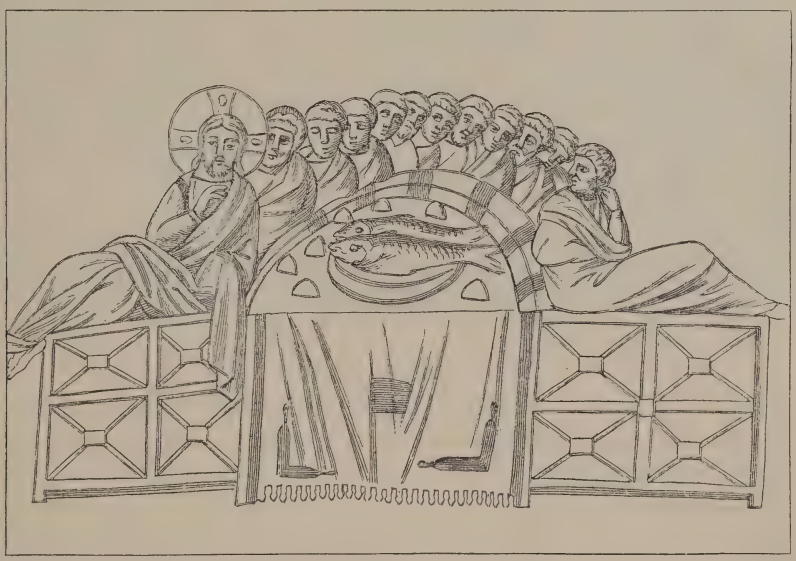


Bild 105. Das letzte Abendmahl. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

als Wunderthäter und Lehrer stets bartlos und jugendlich (Bild 104), auf der andern jedoch, im Leiden sowohl als nach der Auferstehung, bärtig und alt dargestellt ist. Der Kreuzesnimbus bleibt ihm jedoch hier wie dort in gleicher Weise. Die Leidensgeschichte hebt an mit dem letzten Abendmahle (Bild 105) (1), übergeht die Geisselung und Dornenkrönung und endet mit der Herausführung nach Golgatha (10). Darauf sehen wir zwei Marien vor dem Engel am Grabdenkmal (11), dann den Erstandenen bei den Aposteln und bei den Emmausjüngern (12. 13). Die Kreuzigung, die Abnahme, das Begräbniss und die Auferstehung fehlen auch hier noch.

Die Composition ist in diesen Bildern schablonenartig geworden. Die alte freie Kunst endete, die Meister zehren von der Erbschaft

der Vorfahren. So viel als möglich haben sie Christum bei jeder Scene in die Mitte gestellt, vor ihn die Personen, mit denen er handelt, hinter ihn wenigstens einen Jünger, der die Apostelschar zu vertreten hat. Zuweilen, z. B. bei der Brodvermehrung, wo der Meister zwischen vier Jüngern steht, ist die linke Seite wenig mehr als ein Spiegelbild der rechten. Der Herr schaut die vor oder neben ihm Dargestellten nicht an, sondern blickt mit en face gebildetem Kopfe und grossen Augen in die Kirche hinein, als kümmere ihn nicht, was um ihn her vorgehe. Auch die andern Figuren sind meist en face gegeben, treten also für gewöhnlich nur durch Gestus und Gruppirung zu einander in Beziehung (Bild 106). „Der Wuchs der Figuren ist noch durchaus der *römische*: kurz, untersetzt, die Köpfe breit und rund, die Gesichtstheile gross, der Charakter der Typen jugendlich", ohne „wesentlichen Unterschied von den hergebrachten Typen unserer römischen Cömeterialbilder und Sarkophagreliefs" [1]. Die Tracht ist freilich nicht mehr die alte, sondern von der Mode beeinflusst, auf die der Hof von Byzanz bestimmend eingewirkt haben wird.

Alle Apostel und Engel sind ganz in Weiss gekleidet; der Heiland trägt das ihn als König ausweisende Purpurgewand [2]; die übrigen Personen, die Blinden, welche Heilung erbitten, die Pharisäer, der Zöllner, Pilatus, seine Knechte u. s. w. haben weisse Tuniken und farbige Mäntel. Die Gebäude sind, den alten Kunstüberlieferungen entsprechend, nur schematisch angezeigt, die Landschaften nur angedeutet.

Der ganze, aus 26 Bildern bestehende Cyklus des Lebens Christi bildet ein Gegenstück zu den Genesisbildern von Maria Maggiore zu Rom, ist aber klarer und deutlicher. Wie dort bleibt der Zeichner sich auch in S. Apollinare seiner Aufgabe bewusst, die Wände in einer der Architektur entsprechenden Weise zu zieren. Er zeigt zwar, wo es nöthig ist, die Landschaft und die im Hintergrunde sich abspielende Handlung, bietet aber dem Blick und der Phantasie keine Veranlassung, ins Weite zu schweifen. Darum hat *Labarte* [3] im wesentlichen recht, wenn er schreibt: „Den Mosaicisten ward nicht erlaubt, in Gotteshäusern etwas zu schaffen, was den

[1] *Kraus*, Gesch. der christl. Kunst I, 435 f.

[2] *Cassiodori* Variarum l. I, ep. 2 (*Migne*, PP. lat. LXIX, 505 sq.): „Color nimio lepore vernans (florentis semper purpurae), obscuritas rubens, nigredo sanguinea *regnantem discernit*, dominum conspicuum facit, et praestat humano generi, ne de aspectu principis possit errari."

[3] Histoire des arts industriels IV, 185.

Bild 106. Verrath des Judas. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

architektonischen Charakter verwischen konnte, also auf einer Mauer, welche *voll* bleiben musste, um die Gewölbe zu tragen, eine Landschaft oder einen Himmel darzustellen, die man in Wirklichkeit nur bemerkt haben würde, wenn das *Volle* durch eine Leere ersetzt worden wäre. Der Mosaicist musste sich darauf beschränken, zur Auszierung des Gebäudes beizutragen; darum begnügte er sich, Mauern und Gewölbe mit einem glänzenden Goldgrund zu bekleiden, welcher, ohne die architektonische Form zu ändern, für das Auge den Stein (der Mauern) in einen kostbaren Stoff verwandelte."

Welche Arbeiter verwendete nun Theodorich zur Herstellung seiner Mosaiken? Viele Schriftsteller sind gewohnt, alle Mosaiken Ravennas einfach als „byzantinisch" zu bezeichnen. Für sie scheint es keinem Zweifel zu unterliegen, dass der König der Goten seine Künstler nur aus Byzanz berufen und erhalten konnte; denn sie haben vergessen, dass kurz vor der Eroberung Ravennas sowohl die Grabkirche der Galla Placidia als das Baptisterium des Bischofs Neon durch italienische Künstler in kunstreichster Weise ausgestattet wurde. Diese beiden Bauten aber waren keineswegs die einzigen, welche durch solche einheimische Meister Mosaiken erhielten. Theo-

dorich fand also in Ravenna selbst tüchtige Mosaikarbeiter vor, die aus Rom oder andern italienischen Städten, nicht aus Byzanz, dorthin verpflanzt waren und jedenfalls in enger Beziehung zu denjenigen standen, welche mit den von Galla Placidia bewilligten Mitteln unter Leo dem Grossen St. Paul vor den Mauern Roms ausstatteten. Genügten die Künstler Ravennas nicht, so konnte Theodorich aus Rom Künstler heranziehen. Steht doch durch einen im Namen des Königs von Cassiodor geschriebenen Brief fest, dass er für den Bau einer Hercules-Basilika aus Rom Marmorarbeiter kommen liess, damit sie ihm „verschiedene Marmorsorten in angenehmem Wechsel nach Art von Gemälden zusammenfügten“ [1]. Es handelte sich vielleicht um Fussböden in Mosaik oder um Wandbekleidungen, jedenfalls um profane Werke. Berief der König solche Marmorarbeiter, deren Leistungen nicht hinter denen der alten Meister zurückstehen sollten, aus Rom, nicht aus Byzanz, bezweifelte er nicht, sie seien dort leicht zu haben, dann muss in Rom die alte Kunst der Mosaicisten nicht so sehr in Vergessenheit gerathen sein, wie manche begeisterten Vertreter der byzantinischen Kunst glaubhaft machen wollen. Ob die Ideale des Theodorich und seiner Räthe im alten Rom oder im neuen Byzanz lagen, sagt uns Cassiodor mit einer Klarkeit und Bestimmtheit, die nichts zu wünschen übrig lässt. Beginnt doch der eben angezogene, von ihm aufgesetzte Brief mit den Worten: „Einem Fürsten ziemt die Sorge um die Hebung des Gemeinwohles, und es entspricht ihm wahrlich, die Hoflager mit Gebäuden zu zieren; denn fern sei von uns, hinter *den Alten* zurückzustehen in der Pflege des Schönen.“ In einem andern Briefe beklagt Theodorich das „bittere Schicksal seiner Zeit, dass die *Kunstwerke der Alten* Schaden leiden, obwohl er täglich den Schmuck der Städte zu mehren wünscht“. In einem dritten lobt er den Symmachus als „den fleissigsten *Nachahmer der Alten*“. Weiterhin betont eine Anweisung für seinen Hofbaumeister zweimal, neue Werke seien *nach dem Muster der Alten* aufzuführen. Als Künstler, die zu dieser Nachahmung alter Vorbilder den königlichen Architekten untergeordnet seien, nennt die Anweisung „Maurermeister, Marmorarbeiter, Erzgiesser, Gewölbemaurer, Gipsplastiker und Mosaicisten“. Dem Conservator der römischen Kunstdenkmäler legt der König in einem weitern Schriftstück ans Herz, „*die Kunstwerke der Alten* müssten restaurirt und erneuert werden, Neues sei mit dem Glanze *des Alten* zu bekleiden“. Er weist ihn an, die

[1] *Cassiodori* Variarum l. I, ep. 6 (*Migne* l. c. LXIX, 512).

Schriften und Werke *der Alten* zu studiren, damit er ihnen nahekomme [1].

Jene Alten, auf welche der König durch seinen Minister so oft hinweist als auf Muster und Wegweiser, sind die Römer, nicht die Byzantiner! Nicht einmal seinen Purpur erhielt der König von Byzanz; denn in Calabrien hatte er eigene Fabriken [2]. Keines seiner Schriftstücke deutet an, dass er byzantinische Künstler berief. Er stellte Conservatoren auf für römische Denkmäler; diese sollten nachgeahmt werden, auch vom Vorsteher der Mosaikarbeiter. So legt sich von selbst der Schluss nahe, unter Theodorich sei die alte römische, freilich seit Jahrhunderten, in heidnischer und christlicher Zeit, von griechischen und morgenländischen Elementen durchsetzte Kunstfertigkeit fortgesetzt worden. Dies geschah, soweit es unter den veränderten Umständen möglich war. Die in Apollinare Nuovo unter Theodorich ausgeführten Scenen, Figuren und Verzierungen sind Erzeugnisse einer *römisch-ravennatischen Schule*, sind eine Fortsetzung der römischen Kunst.

Mit Recht sagen darum *Woltmann* und *Woermann:* „Rom war doch immer der Hauptsitz der Kunst in Italien, auch die Kunstthätigkeit in Ravenna hatte von dorther ihre ersten Impulse bekommen; die Bedingungen für die fernere Entwicklung wie für den Verfall der Kunst sind dann an beiden Orten die gleichen." Ganz anderer Ansicht ist *Schnaase* [3]. Er versetzt sämtliche altchristlichen Kirchen Ravennas in das Kapitel „*Byzantinische* Baukunst", alle Mosaiken Roms und Ravennas in das Kapitel „*Byzantinische* Plastik und Malerei". Er gesteht zu, dass zwischen dem Abend- und Morgenlande „die Verbindung damals (vom 4. bis zum 7. Jahrhundert) noch eine zu enge war, als dass der Entwicklungsgang nicht ein gemeinsamer gewesen sein soll". Er weiss genau, dass wir „fast nur nach den Mosaiken urtheilen können, welche in den Kirchen *Italiens* erhalten sind". Trotzdem behandelt er

---

[1] *Cassiodori* Variarum l. I, ep. 35; IV, 51; VII, 5 et 15 (*Migne* l. c. LXIX, 566. 642. 714. 718. Alle diese Briefe sind um so wichtiger, weil Theodorich am byzantinischen Hofe erzogen worden war.

[2] *Cassiodori* Variarum l. I, ep. 2 (*Migne* l. c. LXIX, 505 sq.). *Prokop* (De bello gothico I, 24, Corpus historiae byzantinae Pars II, vol. II, p. 116) erzählt, zu Neapel habe auf dem Forum ein Mosaikbild des Theodorich gestanden, das aus sehr kleinen Würfeln zusammengesetzt war, von denen fast jeder eine andere Farbe hatte. Es zeigte den König in ganzer Figur. Dass es zu Neapel angefertigt worden sei, meldet Prokop freilich nicht.

[3] Geschichte der bildenden Künste III (2. Aufl.), 208; vgl. 193.

alle als byzantinisch, weil „das byzantinische Reich im Besitze reicherer Mittel und besserer Technik“ war. Woher weiss er aber, dass diese *Technik* zu Byzanz im 4., 5. und 6. Jahrhundert besser war als in Rom und Ravenna, dass im byzantinischen Reiche mehr *Mittel* für Bau und Ausstattung von Kirchen ausgegeben wurden? Einzelne grosse Kirchen bauten die byzantinischen Kaiser, für die Agia Sophia hat Justinian in der freigebigsten Weise gesorgt. In Rom, Ravenna und in andern Städten Italiens haben dagegen meist Bischof, Clerus und Volk die Baukosten bestritten. Auch Galla Placidia und Theodorich spendeten grosse Summen zur Errichtung und Ausstattung der Kirchen. Nimmt man all diese Ausgaben der Cleriker und Laien in Italien zusammen, so dürften sie jenen der byzantinischen Kaiser das Gleichgewicht halten.

„Der Beginn christlicher Geschichte“ ist für *Schnaase*[1] die „Geschichte des byzantinischen Reiches“. „Die westliche Hälfte der römischen Welt war von germanischen Völkern besetzt, welche, Neulinge im Christenthum wie in der Civilisation, verwildert im Kriege und berauscht von den Genüssen einer südlichen Natur, begreiflicherweise nur langsam aus dem Zustande der Roheit sich emporarbeiten konnten.“ Das byzantinische Reich aber war nach ihm heilsam, weil „sich hier die Schätze altgriechischer und römischer Wissenschaft und Kunst erhielten. Die Civilisation, die Gelehrsamkeit, die Technik, der Erwerb langer Jahrhunderte wurden hier bewahrt, während die Stürme der Völkerwanderung und der unbändige Sinn der germanischen Stämme im Westen und bald darauf die Verheerungen der Araber in Asien alles Bestehende umstürzten“.

Dass die lateinischen Klassiker nicht durch das griechische Reich uns erhalten blieben, dass es auch lateinische Kirchenväter gab, dass alle grossen Häresien in Byzanz und in seinen Provinzen ausgeheckt und durch Roms Einsicht und Kraft besiegt wurden, hat *Schnaase* vollständig übersehen. Wo die Kraft des echten Christenthums, wo der alte Clerus als Erbe der alten Cultur blieb, da kann es nicht so gewesen sein, wie er voraussetzt und wie *Gregorovius* in seiner Geschichte der Stadt Rom glaubhaft machen will. *Schnaase* redet übrigens später ganz anders; denn bei Besprechung der Quellen der karolingischen Kunst[2] gesteht er zu: „Die Uebung der (antiken) Kunst war durch diese Ereignisse (d. h. die Völkerwanderung) nur vorübergehend unterbrochen. Theo-

[1] A. a. O. S. 107 f. u. 119. [2] A. a. O. S. 520 f. 535 u. 568 f.

dorichs Prachtliebe fand noch eine grosse Zahl von Meistern aller Kunstzweige vor, welche ihm dienen konnten. . . . Rom selbst wurde im Laufe von 16 Jahren (536—552) fünfmal von den kriegführenden Parteien eingenommen. . . . Noch nach diesen Vorfällen nennt Belisar in einem an den Gotenkönig Totila gerichteten Schreiben Rom die schönste Stadt unter der Sonne und warnt ihn vor der Zerstörung so vieler Werke, welche die Kunstliebe langer Jahrhunderte gestiftet. . . . Man fuhr freilich fort zu bauen; das persönliche Bedürfniss sowohl wie die kirchliche Stimmung machten ihre Anforderung geltend. Man gefiel sich sogar noch in einer gewissen Pracht und glaubte damit Gott zu dienen (!) . . . Die Quellen, aus welchen Karl und seine Gehilfen ihre Kunstansichten schöpften, waren durchaus *römische,* die Schriften des Vitruv, die Bauten von Rom und Ravenna." Dann führt er aus, unter Honorius I., welcher das Mosaik von S. Agnese anfertigen liess, habe man wieder *begonnen,* die Kirchen zu schmücken. Er gibt zu, dies Mosaik lehne sich an die frühern *römischen* an, meint aber, es fänden sich darin „aber auch die Spuren einer Annäherung an die gleichzeitige griechische Kunst", und zwar deshalb, weil die Heilige in der überladenen byzantinischen Hoftracht dargestellt, die Figuren unbedingt in der Vorderansicht gegeben und gehäuft seien, endlich auch weil die Jungfrau mehr und mehr an Christi Stelle trete. Dann schwächt er alles wieder ab durch das Zugeständniss: „Es mag sein, dass manche dieser Züge nicht unmittelbar durch Entlehnung aus der byzantinischen Kunst, sondern *durch die gleichartigen* Veränderungen der religiösen Ansichten und Gebräuche entstanden sind."

Crowe und *Cavalcaselle*[1] belassen die Mosaiken in S. Costanza, Pudenziana, Maria Maggiore und S. Sabina, in der Johanneskapelle am Lateran, in St. Paul sowie in St. Cosmas und Damian zu Rom, ferner die Mosaiken des Baptisterium zu Neapel der altchristlichen Kunst. Das Mausoleum der Galla Placidia und das Baptisterium der Orthodoxen ist ihnen „ein *letztes* Zeugniss der Geistesmacht der *klassischen Antike*". Sie schränken dann aber die Verdienste der ravennatischen Künstler sehr ein, indem sie behaupten, „den Vorzug der *Technik,* der ihnen vor ihren römischen Zeitgenossen gebührt, verdanken sie Vorbildern, die nicht römisch, sondern *griechisch* waren". Wo jene Vorbilder standen, geben sie nicht an. Ja den letzten Satz heben sie wieder zum grössten Theil auf durch das,

[1] Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausg. I, 11 f., vgl. 167. 174.

was ihm folgt: „Ob sie (diese Künstler Ravennas) selbst Griechen oder *Römer* gewesen sind, ist nicht von Belang, aber *wenn* sie wirklich ihre Bildung in Griechenland oder in Konstantinopel empfingen, so bezeugen sie, dass Konstantins Bemühen, die *Antike* zu fristen, nicht ganz erfolglos war.“ Blieben denn in Rom, in Italien nicht grössere Vorbilder aus der Vorzeit, als sie Konstantinopel aufweisen konnte? Hat nicht Theodorich seine Arbeiter angewiesen, diese zu studiren und nachzuahmen? Uebrigens lassen *Crowe* und *Cavalcaselle* erst in S. Vitale zu Ravenna „die *eigentliche* byzantinische Epoche“ beginnen.

Eugen Müntz begann seine Arbeit über die Herrschaft des byzantinischen Stiles im 5., 6. und 7. Jahrhundert mit dem Versprechen, „peremptorische Beweise“ zu bringen und die Frage zu lösen[1]. Was bot er? Für das 5. Jahrhundert nur die eine Thatsache, dass Bischof Laurentius von Sipont am Adriatischen Meer seinen Blutsverwandten, den Kaiser Zeno (474—491), bat, ihm geschickte Bauarbeiter zur Errichtung einer neuen Kirche der hll. Stephan und Agatha und einer Taufkapelle zu senden. Für das 6. Jahrhundert bringt er zwei Texte, die er selbst als unzuverlässig erklärt, und worin es sich um drei griechische Meister handelt, die angeblich zur Zeit Theodorichs auf Monte Cassino gearbeitet haben sollen. Für die Zeit bis zum Ende des 6. Jahrhunderts ist also nach *Müntz* nur einmal eine Berufung griechischer Bauleute sicher beglaubigt, mehr nicht. Ist aber nicht diese einzige beglaubigte Thatsache, welche sich auf einen Verwandten eines griechischen Kaisers und auf Unteritalien bezieht, eher ein Beweis dafür, dass man der byzantinischen Künstler nicht bedurfte, als dafür, dass byzantinische Kunst in Italien herrschte?

Eine Reihe hervorragender Forscher hat in der jüngsten Zeit die Mosaiken von Ravenna behandelt[2]. Sie betonen die Thatsache,

---

[1] Revue de l'art chrét. XXXVI (1893), 181 s.; vgl. Byzantine Artists in Italy from the 6th to the 15th century, by *A. L. Frothingham* jr., in The American Journal of Archeology IX.

[2] *Redin*, Die Mosaiken der ravennatischen Kirchen. Einen eingehenden Bericht über dies russisch geschriebene Buch gab *Dobbert* im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI (1898), 95 f. Mit *Redin* hält er alle ravennatischen Mosaiken für byzantinisch: „Wir belauschen in ihnen die byzantinische Kunst in ihrem Werden.“ *Kraus* wendet sich a. a. O. S. 149 f. scharf gegen *Redin* und schreibt: „Es ist immer die alte Geschichte: wir wissen über die *Anfänge des Byzantinismus* nichts, wir besitzen keine Denkmäler, aus denen sich sein Charakter (im 4.—6. Jahrhundert) construiren lässt. Niemand weiss anzugeben, worin das Specifische der ‚byzantinischen Kunst bezw. Buch- und Mosaikmalerei‘

dass man in Ravenna eine Art der Darstellung und Composition einzelner Figuren und Scenen findet, welche später in der byzantinischen Kunst heimisch wurden. Folgt aber daraus, dass die Erfindung jener Darstellungen und Compositionen in Byzanz geschah und nach Ravenna übertragen wurde? *Strzygowski* schreibt[1]: „Die ravennatische Kunst entwickelt sich seit 405, insbesondere während der Zeit, in welcher Galla Placidia dort ihren Wohnsitz hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Fürstin, welche sich am Kaiserhofe von Byzanz Rath und Hilfe holte, auch ihre Künstler von Konstantinopel herüberbrachte. Die Details der ravennatischen Architektur, die Sarkophag-Sculpturen und Mosaiken zeigen bereits im 5. Jahrhundert einen so sehr von Rom und von der altchristlichen Kunst abweichenden Charakter, dass *der Einfluss von Osten her* schon dadurch allein wahrscheinlich wird. Im 6. Jahrhundert vollends *geht die ravennatische Kunst vollständig in die byzantinische auf.*"

Man beachtet zu wenig, dass Rom, Ravenna und Byzanz bis zum 6. Jahrhundert noch ein ziemlich gleichmässiges *culturhistorisches* Ganze bildeten, in dem die Theile sich *gegenseitig* beeinflussten, förderten und bedingten. Zu beweisen ist, dass Rom und Ravenna im 5. und 6. Jahrhundert von Byzanz so viel empfingen, wie manche Gelehrte vorgeben, dies alles aber nicht mit Byzanz und mit Hilfe von Syrien entwickelt hätten. Einstweilen wird man bei der Behauptung bleiben dürfen, für die Zeit bis um die Mitte des 6. Jahrhunderts lasse sich ein durchgehender und herrschender Einfluss specifisch byzantinischer Kunst auf die italienische weder durch Nachrichten schriftlicher Quellen noch aus den Denkmälern liefern. Wie häufig wird vergessen, dass bei der Völkerwanderung nur ein verhältnissmässig kleiner Procentsatz fremder Elemente in Italien und Gallien einbrach, um dauernd sich niederzulassen! Die Eroberer lebten zwischen den Unterworfenen, liessen ihnen ihr römisches Gesetz, wurden aber selbst vor Gericht nach

---

im Gegensatz zu derjenigen anderer Provinzial- und *Localschulen* (Alexandrien, Antiochien, Ravenna) besteht — aber das hindert nicht, die ganze Kunstproduction vom 4.—7. Jahrhundert frischweg byzantinisch zu nennen."

[1] Byzantinische Denkmäler I: Das Etschmiadzin-Evangeliar (Wien, Mechitaristen-Congregation, 1891), 50. Der Verfasser weist S. 48 f. *eine Schule von Elfenbeinschnitzern* nach „mit handwerksmässig eingerichteten Ateliers", welche im 5. und 6. Jahrhundert blühte. Sie hat wohl Vorlagen, Typen „von Osten her", eventuell aus Byzanz, erhalten. Ihre Arbeiter waren doch sicher grossentheils Italiener, welche vielleicht durch einige griechische oder byzantinische Meister und Mitarbeiter beeinflusst wurden.

ihrer heimischen Sitte behandelt. Auch unter diesen eingewanderten Barbaren blieb der Clerus Hauptträger der alten Cultur. Zu Rom, Mailand und Ravenna, ja in ganz Italien und Gallien behauptete er eine leitende Stellung. So wurden viele alte römische Institutionen, manche Ueberlieferungen der antiken Kunst gerettet und bewahrt. Roms Cultur erhielt sich als fester Stamm, als der lebendige Kern, der treibende Grundstrom fernerer Entwicklung. Die Einflüsse und Umstände, unter denen dies römische, seit langer Zeit mit christlichem Geiste allmählich durchsetzte Erbe angetreten wurde, gestaltete sich im Morgenlande anders als im Abendlande. Darum nahm der grosse Strom der Bildung in Byzanz eine andere Richtung als in Rom selbst. Am Bosporus erhielt er durch die Staatsomnipotenz, an der Tiber durch die Kirche seine eigenthümliche Wendung. Dort nahm er überdies weit mehr Elemente aus der alten Cultur des Orients in sich auf, hier wirkten die Folgen der Einwanderung barbarischer, aber jugendkräftiger Völker ein, die reich, darum auch prachtliebend geworden waren. Die Scheidung vollzog sich langsam, weil beide Richtungen sich stets beeinflussten, wie wenn die Arme eines durch lange Inseln getrennten Stromes sich immer wiederum vereinen. Wann die Trennung endgiltig vollzogen ward, ist schwer zu bestimmen. Die Verschiedenheit der klimatischen Verhältnisse, des Materials, der Hofetikette und besonders des Ritus wird zuerst eine Scheidung gebracht haben für die Baukunst, dann für die Kleidung und die liturgischen Geräthe. Der Bilderstreit hat dann dem Morgenlande unersetzliche Verluste, seine Besiegung hat ihm einen grossen Aufschwung verursacht. Als der Streit 726 begonnen hatte, stellte sich zweifelsohne ein starker Verfall der Kunstthätigkeit ein. Nach seiner 842 eingetretenen Beendigung folgte eine hohe Blüthe byzantinischer Malerei. Ein grossartiger Stil entstand, der vom abendländischen sehr verschieden ist, obgleich immer noch viele Berührungspunkte bleiben, die grossentheils aus ältern und gemeinsamen Quellen stammen.

Die russischen Gelehrten, die sich als Erben von Byzanz betrachten, in deren Kirche die alte byzantinische Kunst in modernisirter Gestalt herrscht, thun alles, um sich einen möglichst alten Stammbaum zu schaffen. Ihnen kommt sehr zu statten, dass es besonders in Italien eine Zeit gab, worin Gelehrte voll der naivsten Sicherheit behaupteten, die *Goten* hätten alle klassische Cultur zertreten und einen neuen barbarischen Stil, den gotischen, gebracht. Erst die Renaissance, d. h. die Rückkehr zu den Vorbildern der Alten, habe aus dieser Gotik erlöst. Alles, was in der

Zeit der Barbarei, d. h. im hohen Mittelalter, an das Studium der Antike erinnerte, alles, was aus irgend einem Lande des Orients stammte, hiess im Gegensatz zu der barbarischen Gotik *„byzantinisch“*. Der Name gotisch ist der Kunst des Mittelalters geblieben. Man hat dann die *romanische* Kunst von der gotischen getrennt, weil diese von den romanischen Völkern geübt worden sei. *Reichensperger* aber wollte die Gotik *„germanischen* Stil“ nennen, weil sie der Stil der Germanen sei. Was soll nun durch das Wort *„byzantinisch“* angezeigt werden?

Will man alles das in der Kunstgeschichte *„byzantinisch“* nennen, was in Byzanz üblich war, dann begann freilich die byzantinische Kunst mit der Gründung von Konstantinopel, ja schon früher. Man muss aber den Begriff enger fassen. Es kann doch keinem Zweifel unterliegen, dass Konstantin für seine Stadt keine neue Kunst erfand. Er übertrug einfachhin die *römische* Kunst seiner Zeit an den Bosporus. Somit war die erste Periode der *Kunst in Byzanz* zweifelsohne *römisch.* Eine *byzantinische* Kunst konnte erst beginnen, als sich byzantinische Meister in wesentlichen Dingen von den römischen zu unterscheiden anfingen. In Rom blieb die im 4. Jahrhundert im Glanze der kaiserlichen Pracht strahlende Kunst der Griechen und Römer trotz aller Wirren der Völkerwanderung lebendig. Auch im 5. Jahrhundert hatte sie noch zu viel innere Kraft, um nicht aus sich heraus sich den neuen Verhältnissen anzupassen, selbst einzelne von Byzanz erhaltene Neuerungen organisch in sich aufzunehmen. Wie Byzanz unter Konstantin aufblühte als neuer Zweig des alten Baumes, wie es zu einem Centrum wurde für die Cultur des Morgenlandes, so ward Ravenna durch Galla Placidia und Theodorich zu einem neuen Centrum für die Cultur des Abendlandes. Wie in Byzanz erblühte in Ravenna ein neuer Zweig des alten Baumes, auch dort entstand ein Nebenstrom zur Culturentwicklung an der Tiber.

Dass sich in den Denkmälern Ravennas viele Züge und Einzelheiten, Bauglieder, Ornamente und Typen finden, welche der byzantinischen Kunst *späterer* Jahrhunderte angehören, in ihr heimisch sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Viele orientalische Dinge kamen seit den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung nach Rom. Griechische Kunst und Cultur haben dort geherrscht, seit Griechenland ihm unterworfen war. Das Christenthum brachte neue Elemente aus dem Morgenland ins Abendland. So wurde das antike wie das christliche Rom von morgenländischen Einflüssen gleichsam durchsäuert. Aus Rom gelangten viele orientalische

Elemente nach Ravenna. Anderes wurde dort unmittelbar aufgenommen, als die Stadt zum politischen Haupte des Abendlandes geworden war und auch in kirchlicher Hinsicht einen hervorragenden Rang zu erringen suchte. Darf man aber alles, was aus dem Oriente kam und was sich in der *spätern* byzantinischen Kunst eingebürgert hat, als byzantinisch bezeichnen, wenn es sich um die Zeit bis zum 6. oder 7. Jahrhundert, also um *frühere* Kunstdenkmale handelt? Die Kreise, deren Centren Jerusalem, Antiochia und Alexandrien waren, haben vor dem 7. Jahrhundert wohl stärker eingewirkt als Byzanz. Jerusalem, das Ziel zahlreicher Pilgerzüge, hat jedenfalls einen sehr einflussreichen Handel mit Devotionalien besessen. Von dort aus ist mancher ikonographische Typus über Rom nach Ravenna gelangt. Die Handelsbeziehungen zwischen Alexandrien und Ravenna, der Einfluss Neapels und Siciliens waren in Ravenna zweifelsohne auch in der Kunst wirksam [1].

Aber zog denn die byzantinische Kunst nicht 540 mit Belisar ein in Ravenna, als er es den Ostgoten entriss und unter *Justinians* Herrschaft beugte?

Beachtenswerth ist, was *Saccardo,* der treffliche Kenner italienischer Mosaiken, ausführt [2]: Zwei Mosaicistenschulen blühten: eine im Morgenlande, die andere im Abendlande. Die abendländische hatte zwei Perioden. Die älteste, welche wenigstens bis zur Zeit Nikolaus' I. († 867), vielleicht bis zum 11. Jahrhundert blühte, können wir als „wesentlich italienisch" bezeichnen, die zweite als „italienisch-byzantinisch". Als Konstantin Byzanz zur Hauptstadt seines Reiches erhob, blieben viele Mosaicisten in Italien. Sie behielten den italienischen Stil ihrer Zeit bei, entwickelten ihn und vererbten ihn in ihren Familien von Vater auf Sohn. So blühten Localschulen, besonders in Neapel, Mailand, Rom und Ravenna. In Ravenna ist der Stil der Zeichnung der ältern Mosaiken nicht griechisch, sondern lateinisch. Das gilt besonders auch von den herrlichen, mit allerlei Thieren belebten Ornamenten des Chores von S. Vitale. Von Ravenna aus haben abendländische Künstler die Mosaiken in Torcello und Parenzo angefertigt.

---

[1] Vgl. Stimmen aus Maria-Laach 1899, Heft 3 die Besprechung des Codex Rossanensis.

[2] I Mosaici di S. Marco in Venezia (Venezia, Ongania, 1893) p. 37 sg. Ueber die Verwandtschaft der Mosaiken Ravennas mit denen der Kapelle des hl. Zeno zu Rom p. 6 und 38, mit denen in Sicilien und Neapel p. 38. Zu vergleichen ist besonders mit den Taufkirchen von Ravenna das Baptisterium von Neapel bei *Garrucci* tav. 269.

3. Kurz nach Theodorichs Hinscheiden († 526) hatte Bischof Ecclesius (521—534) den Bau der prachtvollen *Kirche des hl. Vitalis* (Bild 107—108) begonnen. Erst unter Bischof Maximian (546—556) ward sie vollendet und geweiht. Einen grossen Theil ihres Ruhmes verdankt sie ihren Mosaiken. Leider hat ihr Oktogon, welches bekanntlich beim Bau der Aachener Pfalzkapelle Karl dem Grossen als Vorbild diente, sowohl in der Kuppel als in den Gewölben des untern und obern Umganges den alten Schmuck verloren. Nur das Chor hat seine Ausstattung behalten und ist durch seine Mosaiken der am reichsten und schönsten ausgezierte Raum Ravennas, Italiens, ja vielleicht der ganzen Welt [1].

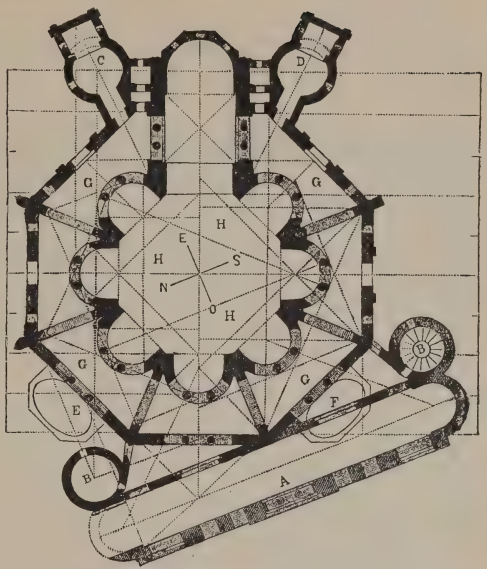


Bild 107. **Grundriss von S. Vitale zu Ravenna.**
A Vorhalle. B, B Thürme. C, D, E, F Anbauten. G Umgang. H Raum unter der Kuppel. E, N, S, O Westen, Norden, Süden und Osten.

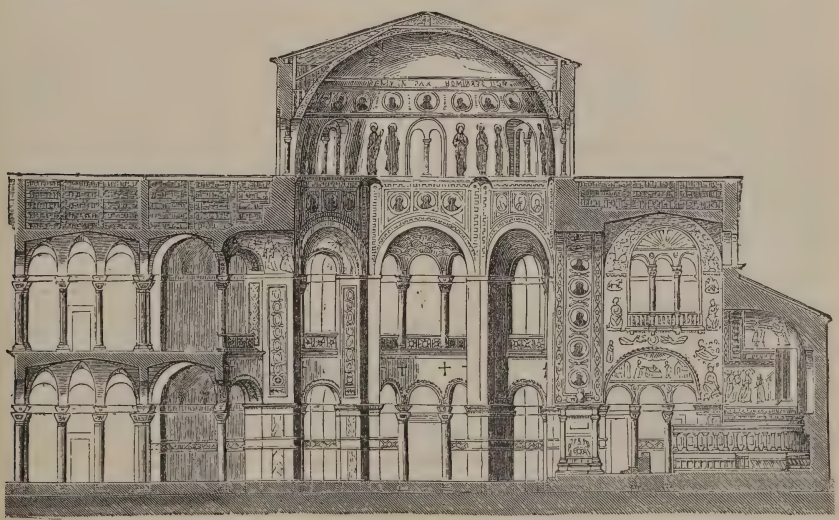


Bild 108. **Durchschnitt von S. Vitale zu Ravenna.**

[1] *Garrucci* tav. 258 sg.

Beim Eingange trägt ein breiter Gurtbogen in 15 Medaillons die Brustbilder Christi, seiner Apostel sowie der Söhne des hl. Vitalis, der hll. Gervasius und Protasius. Zwischen diesem Gurtbogen und der Apsis liegt ein viereckiger Raum. In den untern Enden seines Gewölbes stehen vier grosse Pfauen auf Kugeln. Die Federn ihres Schweifes bilden prachtvolle Räder, über denen hohe Blumensträusse zur Spitze des Gewölbes aufsteigen und an einem Kreise enden, worin das von Sternen umgebene Lamm Gottes steht. Zwischen jenen Pfauen und Sträussen werden die vier Kappen dieses Gewölbes belebt durch schön stilisirtes Rankenwerk, worin allerlei Fische, Vögel und Vierfüssler angebracht sind, sowie durch vier ebenfalls auf Kugeln stehende Engel. Letztere stützen mit hoch erhobenen Händen jenen Kreis mit dem Lamme. Da auch die vier Säulenkapitäle je zwei Lämmer tragen, die neben einem Kreuze und vor zwei Palmen stehen, will dies Gewölbe die Grundidee anzeigen, welche die ganze Decoration des Chores beherrscht: die Verherrlichung des für uns geopferten Gotteslammes. Hier oben sammelt sich um das Lamm die Thierwelt mit den Engeln, auf den Wänden erscheint die Menschenwelt. Zunächst finden wir dort die Evangelisten und Propheten als Zeugen, die Patriarchen als Vorbilder des göttlichen Opferlammes.

Geht man auf die Einzelheiten ein, so sieht man unmittelbar unter den Gewölben, neben der Oeffnung der Tribüne, zur Rechten und Linken die Evangelisten und über ihnen ihre Symbole. Da drei dieser Symbole Thiere sind, geben sie einen schönen Uebergang von der im Gewölbe dargestellten Thierwelt zur Menschenwelt. Die Evangelisten sitzen mit aufgeschlagenen Büchern in felsigen Landschaften[1]. Zu ihren Füssen entspringen Wasserquellen, Bilder der Paradiesesflüsse, aus denen allerlei Vögel trinken. Senkt sich der Blick, so findet er unter den Fenstern *Propheten*: Isaias, Jeremias und dreimal den Moses (die Schafe hütend, die Schuhe lösend und das Gesetz empfangend). Zwischen den Propheten enthalten zwei grosse Halbkreise vier *Vorbilder des Kreuzopfers*. Auf der Evangelienseite ist ein Altar dargestellt zwischen Abel und Melchisedech. „Der Gerechte" opfert ein Lamm, „der Hohepriester" ein kranzförmiges Brod und einen mit Wein gefüllten Kelch, welcher in der Mitte des Altares unter der segnenden Hand Gottes steht. Auf der Epistelseite bewirtet Abraham die drei himmlischen Gäste. Diese sitzen an einem Tische, welcher dem Altare des Melchisedech

[1] In ihren Büchern liest man: Secundum Marcum. Secundum Luca. Secundu Iohannem.

entspricht; der Patriarch reicht ihnen das zubereitete Kalb, gerade so, wie Abel sein Lamm hinhält. Weiterhin ist Abraham im Begriffe, seinen eingebornen Sohn hinzugeben. Er bringt also sowohl

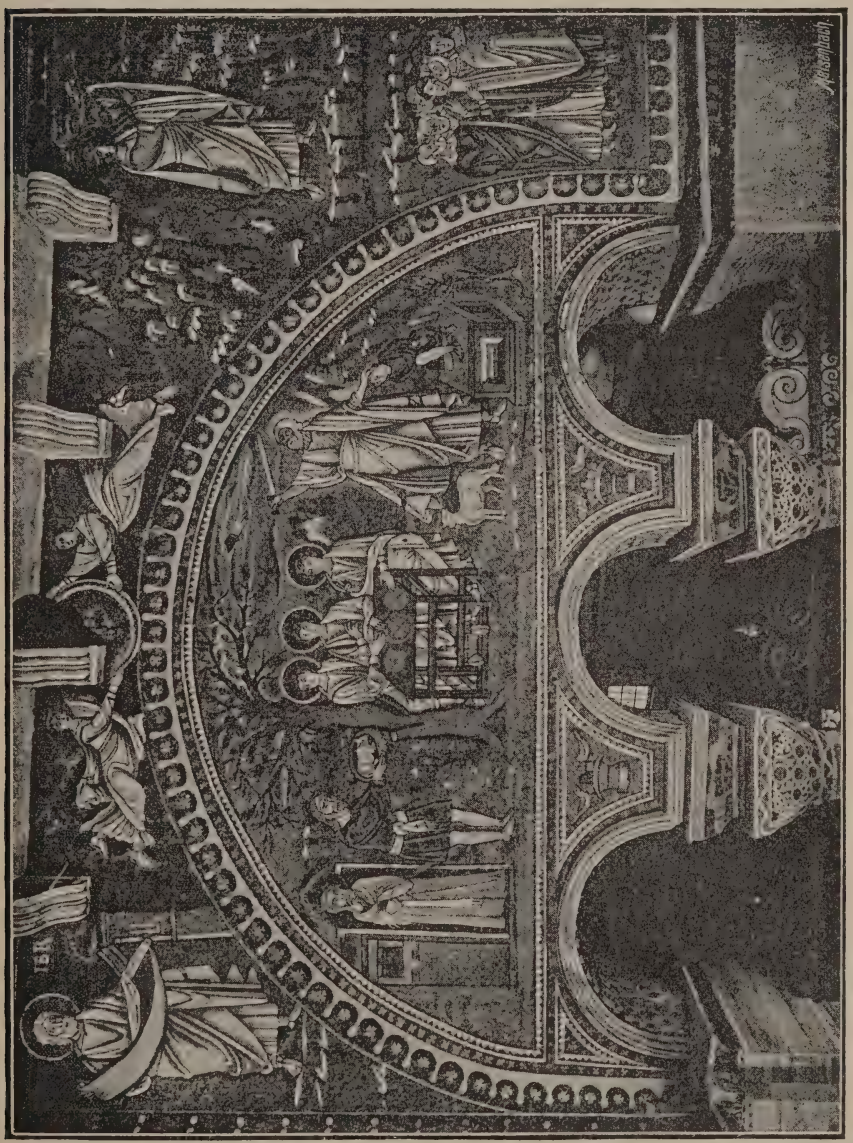


Bild 109. Mosaik der Epistelseite in S. Vitale zu Ravenna.

ein unblutiges als ein seiner Absicht nach blutiges Opfer dar. Damit der Sinn dieser vier Vorbilder nicht missverstanden werde, halten zwei schwebende Engel über jeder Doppelscene ein in einen Kreis gefasstes Kreuz (Bild 109).

In der Concha sitzt Christus selbst in jugendlicher Gestalt auf der Weltkugel zwischen zwei Engeln, seinen Thronassistenten. Er trägt einen Purpurmantel als Symbol seiner königlichen Würde; als Lehrer hält er in der Linken die Rolle; mit der Rechten reicht er dem Titularheiligen der Kirche einen Kranz. Dem hl. Vitalis gegenüber bringt „Bischof Ecclesius" das von ihm erbaute Gotteshaus dar. Im Nimbus Christi sieht man ein Kreuz, darüber in der Einfassung der Concha in einem Kreise das aus sechs Balken geformte Monogramm; noch höher, auf der die Apsis einschliessenden Wand, halten zwei schwebende Engel in einem Kreise ein grösseres, aus acht Balken geformtes Monogramm. In der Mitte beider Monogramme glänzt ein A. Es weist darauf hin, dass der Sohn wie der Vater der Urheber alles Geschaffenen sei, und legt Verwahrung ein gegen den eben besiegten Arianismus Theodorichs und seiner Goten. Unter der Weltkugel, auf welcher der Herr thront, sehen wir die vier Paradiesesflüsse, auf der Wand neben der Concha zwei Palmen unter den beiden Städten Bethlehem und Jerusalem (Bild 110).

Steht das Bild des Stifters der Kirche oben in der Concha, so sind auf den untern Wänden der Chorrundung die vornehmsten Personen dargestellt, denen sie ihre Ausstattung verdankt. Auf der Evangelienseite erscheint der Bischof Maximian von Ravenna, unter dessen Pontificat diese Mosaiken entstanden. Er bringt ein kostbares Kreuz als Weihegeschenk (?) dar. Vor ihm schreitet sein Diakon mit einem Evangelienbuche einher; ein Subdiakon mit einem Rauchfasse eröffnet den Zug. Dem Bischofe folgt Kaiser Justinian, um ein mit Edelsteinen besetztes Gefäss (eine Patene?) zum Opfer hinzureichen. Drei Grosse des Reiches und fünf Soldaten bilden seinen Hofstaat (Bild 111). Auf der Frauenseite nimmt seine Gemahlin Theodora die Ehrenstelle ein. Zwei Hofbeamte gehen vor ihr her, zwei vornehmere und fünf andere Hofdamen folgen. Sie trägt einen Kelch. Auf dem untern Saume ihres Gewandes sind nicht ohne Absicht die drei ihre Geschenke darbringenden Magier gestickt[1].

Der Cyklus ist reich an wichtigen Einzelheiten. Christus ist im Bogen beim Eingange zum Chore bärtig, in der Apsis ohne

[1] Eine Abbildung dieses Mosaiks wird unten folgen. Die im Text gegebene Beschreibung schliesst sich an die gewöhnliche Erklärung an. Da aber vor dem Bischofe ein Cleriker mit dem Rauchfasse, ein zweiter mit einem Buche geht, müsste man auch das Buch und das Rauchfass als Weihegaben auffassen. Könnten nicht Kaiser und Kaiserin dargestellt sein, wie sie Brod und Wein zum Offertorium bringen? Aber warum hält dann der Bischof ein Kreuz?

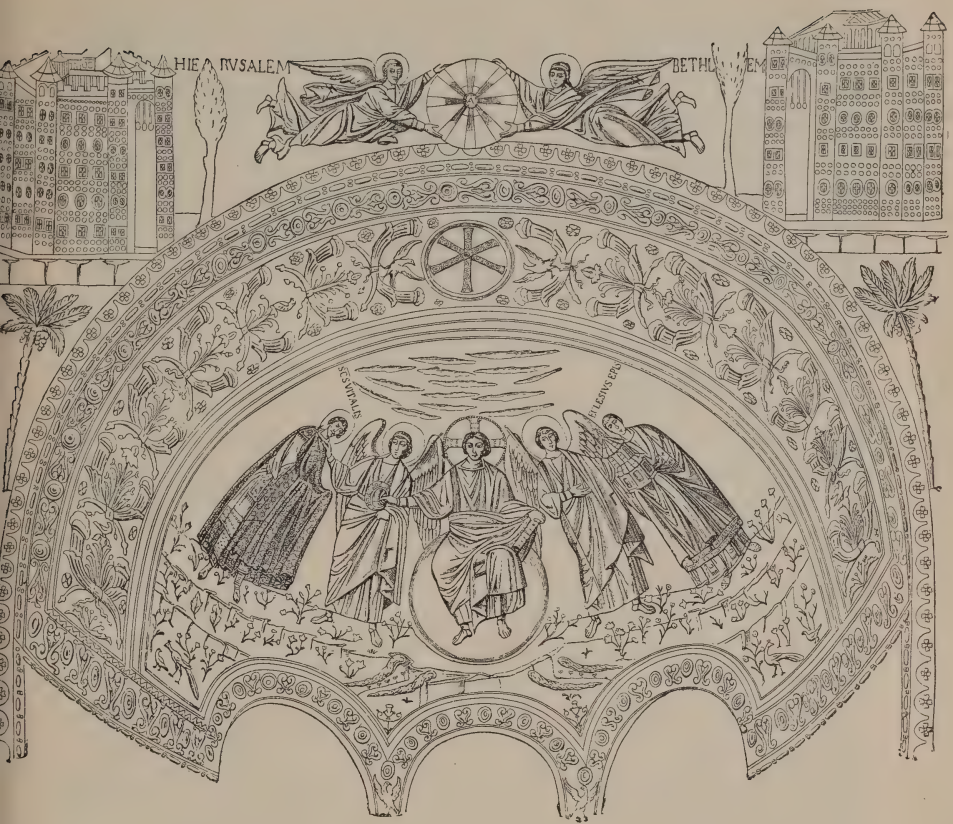


Bild 110. **Apsismosaik in S. Vitale zu Ravenna.** (Nach Garrucci.)

Bart, also jugendlich, wie er in S. Apollinare Nuovo in den Wunderscenen erscheint. Er trägt im geperlten *Nimbus* ein reich mit Steinen besetztes Kreuz. Einen einfachen Nimbus haben die Engel, die Evangelisten und Apostel, die Propheten, „der Hohepriester" Melchisedech und die Heiligen, aber auch der Kaiser und die Kaiserin, nicht die Bischöfe Ecclesius und Maximian, nicht Abraham und Abel, auch nicht die Evangelistensymbole. In der Apsis ist nur Christi Nimbus golden, derjenige des hl. Vitalis und der beiden Engel ist hellblau. Auch der Nimbus anderer Engel ist blau; dagegen haben der Kaiser, die Kaiserin, Melchisedech, Moses und die Propheten goldene Heiligenscheine. Damals galt also in Rom wie in Ravenna der kreuzförmige Nimbus als Kennzeichen Christi, der einfache aber noch als Ehrenzeichen sowohl der Fürsten des Himmels als auch derjenigen der Erde. In Santa Maria Maggiore zu Rom ist er dem Herodes, in S. Vitale dem Justinian und seiner Gemahlin zugestanden.

Weiss sind bei den Evangelisten Bart, Haupthaar und die mit Purpurstreifen besetzten Kleider. Weiss gekleidet sind auch die Engel, die Heiligen, die Propheten und die Cleriker. Die Bischöfe tragen eine farbige Casel über der Albe, die Hofherren grosse Purpurstücke auf langen weissen Mänteln. Abraham hat bei der Bewirtung seiner Gäste ein kurzes braunes Kleid, das ihn als Diener kennzeichnet, aber mit Gold gehöht ist; beim Opfer Isaaks dagegen, wie die Cleriker, ein langes weisses Gewand und ein weisses Pallium.

Auffallend ist der freundliche grüne Ton, welcher dem Chore seinen Charakter gibt. Und doch tritt er nicht unvermittelt hier ein, sondern ist eine Fortbildung der in dieser Stadt bereits früher versuchten Farbenstimmungen. Schon im Baptisterium der Arianer war Grün eine der durchgehenden Farben. Hier in S. Vitale wird man an die blumigen und sonnigen Wiesengründe erinnert, auf denen die mittelalterlichen Heiligen so oft wandeln. Ist diese Liebe zum Grün in Ravenna zufällig oder stammt sie etwa aus Byzanz? In Sümpfen wurde Ravenna erbaut. Sie machten es zur starken Festung. Noch heute erfreut uns das frische Grün seiner wasserreichen Gefilde, wenigstens im Frühling. Ja das Auge sieht in der ravennatischen Ebene oft fast nichts als die grüne Fläche, und dieses Grün findet es wieder im herrlichen Chore der prachtvollen Kirche des Schutzpatrones der Stadt. So wird es dort zum Zeugen einer einheimischen Schule. Sie hat in ihren Bildern der Evangelisten die Felsen freilich anderswoher entlehnt, aber der grüne Ton, welcher diese felsige Landschaft beherrscht, worin die Evangelisten sitzen, ist echt ravennatisch.

Zeugt aber nicht mancherlei dafür, dass dennoch byzantinische Meister hier arbeiteten, vor allem die Bilder Justinians, Theodoras und ihres Hofstaates, gekleidet in reichgemusterte Gewänder, wie sie in Byzanz Mode waren? Die Vorliebe für Perlen und Edelsteine, ein starker Zug zum Decorativen springt doch in S. Vitale in die Augen.

Ein Beweis für die Herrschaft des byzantinischen Stiles, für Berufung byzantinischer Arbeiter nach Ravenna liegt darin ebensowenig als in den Figuren des Kaisers und der Kaiserin. Die Bilder der Herrscher wurden nach ihrer Thronbesteigung in alle Provinzen gesandt, in Hunderten von Exemplaren copirt und überall aufgehängt. Glaubten doch die Kaiser Valentinian, Valens und Gratian in ihrem berühmten Privilegienbrief für afrikanische Künstler ausdrücklich beifügen zu müssen, die Maler seien nicht ohne Lohn

Bild 111. Kaiser Justinian mit seinem Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

zur Anfertigung solcher Bilder zu zwingen[1]. Bischof Maximian liess die Porträte des Herrschers und der Herrscherin hier anbringen, um sich denselben für seine Erhebung dankbar zu erweisen, sich ihren Schutz zu sichern und öffentlich anzuerkennen, dass Justinian und Theodora sich (vielleicht durch Schenkung der Gefässe, welche sie im Bilde tragen) um seine Kirche verdient gemacht hatten. Dass der Kaiser oder seine Gemahlin zur Erbauung der Kirche oder zu ihren Mosaiken Mittel bewilligt hätten, ist nicht nur unerweisbar, sondern scheint durch den Bericht des Pontificalbuches von Ravenna mittelbar ausgeschlossen zu werden, weil dasselbe mit einer Inschrift der Vorhalle ausdrücklich bezeugt, Julianus, der Schatzmeister, habe sie auf seine Kosten „gebaut, ausgeziert und gewidmet“ [2].

Die Art und Weise, wie Bischof Maximian fast als Gleichgestellter neben dem Kaiser erscheint, zeugt entschieden gegen Be-

[1] Neve a iudicibus ad efficiendos sacros vultus . . . sine mercede cogantur Cod. Theodos. lib. 13, tit. 4, leg. Vgl. über diese spätern Laurata (mit Lorbeer geschmückten Kaiserbilder?), denen das Volk in Procession mit angezündeten Kerzen entgegenging: Liber pont. (ed. *Duchesne*) I, 392; *Baronius* ad ann. 603; Concilium VII. Actio 2 bei *Mansi*, Concilia XII, 1068; *Gregor Magn.*, Epist. (Appendix) bei *Migne*, PP. lat. LXXVII, col. 1350, n. 1; *Du Cange*, Glossarium: „Lauratum, Labratum“.

[2] Iulianus argentarius. *Agnellus* l. c. cap. 59. 61. 77. 114, p. 318 sq. 322. 330. 352. Der Titel „argentarius“ ist nach *Muratori* gleichbedeutend mit Saccellarius, d. h. Säckelmeister. *Muratori*, Rerum italicarum scriptores II, 98 sq.

herrschung der ravennatischen Kunst durch byzantinische Künstler. Wer hätte in Byzanz gewagt, einen Bischof so neben den Kaiser zu stellen? Wie ferner *Agnellus* in seiner Geschichte der ravennatischen Bischöfe immer von neuem betont, wurden Schenkgeber und hochstehende Personen in Porträtähnlichkeit auf den Mosaiken dargestellt. Einführung solcher Bildnisse in die Mosaiken ist eine Fortsetzung altrömischer Praxis, nicht aber aus Byzanz entlehnt. Zahlreiche Porträtköpfe finden sich ja gerade auf Sarkophagen und in altchristlichen Fresken. Papst Felix (526—540) liess sich in St. Cosmas und Damian zu Rom in Mosaik darstellen, als man kaum begonnen hatte, S. Vitale zu erbauen. Solchen Beispielen sind die Bischöfe von Ravenna gefolgt.

Es ist wahr, der Aufbau von S. Vitale entspricht dem, was man heute so oft byzantinisch nennt. Aber er entwickelt das zu Rom in dem sogen. Tempel der Minerva medica begonnene System. Vielleicht hat sogar S. Vitale den Baumeistern der beiden konstantinopolitanischen Kirchen der hll. Sergius und Bacchus und der Agia Sophia als Vorbild gedient; denn es ward früher begonnen als jene Kirchen. Jedenfalls ist S. Vitale architektonisch ein Mittelglied zwischen dem genannten römischen Bau und den beiden berühmtesten Gotteshäusern Justinians (527—565)[1]. Bevor der Kaiser sich entschloss, die abgebrannte Kirche der Agia Sophia zu erneuern, war der Plan für S. Vitale fertig, war dessen Bau weit gefördert.

Je eingehender man Ravennas Kunstwerke studirt, je mehr man auch die Ausstattung von S. Vitale mit derjenigen der römischen Kirchen vergleicht, desto mehr Beweise treten hervor für die Ansicht, dass Ravennas Kunst im wesentlichen eine Fortsetzung der römischen ist, die freilich auch durch das Morgenland beeinflusst wurde. In S. Vitale sind die beiden Städte, die beiden Palmen, die Paradiesesflüsse, das Thronen Christi auf der Weltkugel sowie die über ihm schwebenden Wolken sicherlich aus Rom entlehnt. In St. Cosmas und Damian am römischen Forum führen die Apostelfürsten die Kirchenpatrone zum Heilande, hier in S. Vitale geleiten Engel den Patron und den Stifter Ecclesius zum Gottessohne. Die

---

[1] *Dehio* und *v. Bezold* a. a. O. S. 27. *Clausse* (Basiliques et mosaïques chrétiennes I [Paris 1893], 316) schreibt trotzdem: „La merveilleuse basilique de Sainte-Sophie de Constantinople était alors presque *achevée*. . . . Il fut donc décidé que l'église de Saint-Vital, quoique moins grande, serait édifiée d'après les mêmes données architecturales. . . . Fondée en 540 (!?), pendant l'épiscopat de l'évêque Ecclesius. . . " Ecclesius war Bischof seit 521, er starb 534. Erst im 5. Jahre des Justinian (532) brannte die alte Sophienkirche ab.

Engel wurden in Ravenna besonders verehrt, wie Petrus und Paulus in Rom überall bevorzugt sind. Wenn häufig behauptet wird, diese starke Hervorhebung der Engel sei aus Byzanz nach Ravenna gekommen, so lässt sich das nicht beweisen. In Rom stehen vier Engel auf der Triumphbogenwand von St. Cosmas und Damian, viele begleiten in Santa Maria Maggiore den Heiland und seine Mutter, die älteste römische Liturgie hat ihre die Engel hoch ehrende Präfation, hat Engelfeste und verwerthet die Apokalypse.

Das im Gewölbe der Apsis in einem Kranze, zwischen reichem Laubwerk stehende Lamm hat der Meister von S. Vitale den Gewölben der beiden Kapellen Johannes' des Täufers und des Evangelisten bei der lateranensischen Taufkapelle entlehnt. Die auf den Wänden ausgeführten Gestalten des Abel, des Opfers Abrahams und des die Schuhe lösenden oder das Gesetz empfangenden Moses sind alte Motive der Katakombenmaler. Abraham bewirtet in den Mosaiken von Santa Maria Maggiore die Engel fast so, wie hier in S. Vitale [1]. Jedenfalls stammt mehr als die Hälfte der hier zu einem schönen Cyklus vereinten Figuren aus dem Schatze der abendländischen Ikonographie. Wenn die Evangelistenbilder und die Einführung des Hofes neu erscheinen, so kennen wir viel zu wenig die alten Malereien, Mosaiken und Miniaturen Roms oder Italiens, um ihnen ähnliche Bildungen absprechen und solche Compositionen als byzantinische Importation erklären zu dürfen. Dass in manchen Mosaiken von Ravenna der sogen. griechische Segensgestus vorkommt, bei dem man Daumen und Ringfinger vereint, beweist nichts für byzantinischen Ursprung der betreffenden Composition. Sowohl im Abendlande als im Morgenlande wurden die Formen des sogen. griechischen und lateinischen Segens nebeneinander gebraucht. Erst nach dem Bilderstreit, als man sich in Byzanz mehr und mehr bestrebte, die Gegensätze zu verschärfen, wurde dort der „griechische" Segen bevorzugt. Beim Gastmahl der Engel in S. Vitale macht der erste Engel den lateinischen, der zweite den griechischen Segensgestus [2].

Will jemand darauf hinweisen, der Cyklus der Bilder sei in S. Vitale gut geschlossen, so ist dieses ein wohlverdientes Lob. Die Kunstwerke Ravennas zeichnen sich überhaupt durch Einheit aus.

---

[1] Vgl. *Garrucci* tav. 215, 3 mit 262, 2; aber auch 215, 1 mit 262, 1.

[2] Vgl. das von *H. v. Swenigerodskoi* herausgegebene Prachtwerk: *Kondakow*, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails (Frankfurt a. M. 1892) S. 293.

Die im Hebräerbrief dargelegte, seit den ältesten Zeiten auch im römischen Messcanon betonte Beziehung des Messopfers zum Opfer „des Dieners Gottes, des gerechten Abel", des „Patriarchen Abraham" und des „Hohenpriesters Melchisedech" sind hier bildlich dargestellt[1]. Ja man kann im Zuge des Subdiakons, Diakons und Bischofs, des Kaisers, seiner Gemahlin und seines Hofstaates ein Bild des ehedem bei der Feier der heiligen Messe üblichen Opferganges, in dem Lamm oben im Gewölbe eine Anspielung auf das Sanctus finden, worin die Bewohner des Himmels und der Erde sich einigen zum Lobe Gottes.

Man betrachte die Bilder des Chores von was immer für einer Seite, das abendländische, das römische Element tritt hervor.

Mit Recht und nicht ohne Unmuth klagt *Kraus*[2]: „Man sollte doch endlich einmal aufhören, S. Vitale als die eigenste Schöpfung des byzantinischen Hofes zu proclamiren und daraus den Schluss zu ziehen, dass wir in seiner Architektur und seinen Mosaiken die echtesten Zeugnisse byzantinischer Kunst vor uns haben . . ., dass der kaiserliche Hof selbst die Cartons zu diesen Bildern (Justinians, Theodoras und ihres Hofstaates) geschickt habe."

Stets übten die *Bischöfe* grossen Einfluss auf die Pflege der christlichen Kunst ihrer Diöcese. Die Bischöfe von Ravenna standen aber zu Rom in enger Beziehung; in Rom wurden sie der Regel nach geweiht. Freilich geschah es auch nicht selten, dass sie, vom Exarchen zum Hochmuth angestachelt, sich gegen den Papst feindlich zeigten. Aber es handelte sich dann nicht um Läugnung der Oberhoheit Roms, sondern um Beschränkung der Rechte des Papstes als Patriarchen des Abendlandes und Primas von Italien. Bischof Johannes von Ravenna bezeugt klar in einem Briefe an Gregor d. Gr., sein Stuhl sei in besonderer Weise mit dem römischen verbunden[3]. Eine solche hierarchische Verbindung hatte in der Regel eine Uebereinstimmung in der Liturgie und der mit letzterer eng verknüpften Kunst zur Folge.

Was kann dazu berechtigen, trotz all dieser Gründe S. Vitale als byzantinisch auszugeben? Hat die byzantinische Kunst alte Mosaiken aufzuweisen, welche den ravennatischen den Rang ab-

---

[1] Ueber diese Bilder Abrahams und Melchisedechs, welche in S. Apollinare in Classe wieder erscheinen, vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XIV (1891), 459 f.

[2] Geschichte der christl. Kunst I, 440.

[3] *S. Gregorii Magn.* Epistolae III, 57, bei *Migne,* PP. lat. LXXVII, 654. Cfr. *Garrucci,* Storia IV, 90.

laufen und sich als Vorbilder derselben hinstellen können? *Richter*[1], welcher die Mosaiken Ravennas wohl am eingehendsten würdigte und die von S. Vitale einfachhin als byzantinisch behandelt, muss eingestehen: „So häufig Kunstwerke sind, welche nach ihrer Qualität Anspruch erheben können, als Copien nach justinianisch-byzantinischen Vorbildern zu gelten, so selten sind doch wirkliche Originale. Die Mosaiken der Agia Sophia sind zur Zeit verhüllt, mit denen von Saloniki[2] steht es nicht viel besser. So sind die Mosaiken im Katharinenkloster des Sinai und noch mehr die von S. Vitale die einzigen Monumente, an welchen das Studium der Originale justinianischer Kunstübung noch möglich ist.“ D. h.: „Wir kennen eigentlich nur zwei grössere justinianische Werke; sie finden sich auf dem Sinai und in Ravenna.“ Nun wird aber gerade durch die neuesten Nachrichten mehr als unsicher, dass die Mosaiken des Sinaiklosters aus der Zeit des Justinian stammen. Schon *Garrucci* hat es bezweifelt. *Jullien* sah sie in neuester Zeit, bemerkte aber, zwei Medaillons stellten „nach der Angabe der Mönche“ Justinian und seine Gemahlin Theodora dar, glichen jedoch keineswegs den Porträten des Kaisers und der Kaiserin, welche die Mosaiken der Agia Sophia zu Konstantinopel und von S. Vitale in Ravenna sowie die gleichzeitigen Münzen geben[3]. In S. Vitale haben wir überdies zwei grosse Paradescenen, auf dem Sinai zwei in einen Kreis gestellte Köpfe, die angeblich Justinian und seine Gemahlin darstellen sollen. Vergleicht man aber die beiden Darstellungen des Moses im Sinaikloster mit denen in S. Vitale, so ist der Unterschied so gross, dass eine Schulverwandtschaft mehr als zweifelhaft, eine Datirung ins 6. Jahrhundert fast unglaublich wird. Das einzige Mosaik, an dem „das Studium der Originale (für unsere Frage) noch möglich ist“, bleibt also S. Vi-

[1] Ravenna S. 73.

[2] Die Mosaiken in der Kirche des hl. Georg zu Thessalonich werden von einigen dem 4., von andern dem 6. Jahrhundert zugeschrieben. Was von ihnen bekannt ist, zeigt einen Stil, der andere Wege geht als die Bilder in S. Vitale. Dort überwuchert eine phantastische Architektur das Ganze, sind Motive der antiken Wandmalereien, wie wir sie z. B. aus Pompeji kennen, weiter entwickelt. In S. Vitale herrscht dagegen das Figürliche vor. Der Zeichner huldigt einer malerischen Auffassung, während in Thessalonich die Figuren vereinzelt und statuarisch aufgefasst sind. Vgl. *Kraus*, Real-Encyklopädie II, 423 und die Abbildungen in den Denkmälern der Kunst von *Lübke* und *Lützow* I, Tafel 34 A sowie die Farbentafel 34 B.

[3] *Garrucci* tav. 268, p. 78. Die „Katholischen Missionen“ 1893, S. 100. *Ebers*, Durch Gosen zum Sinai (Leipzig 1891) S. 283 f.

tale. Dass dies im byzantinischen Stile Justinians ausgeführt sei, ist demnach eine Behauptung, zu deren Erhärtung die Beweise fehlen.

Die zweite Kirche Ravennas, welche unter byzantinischer Herrschaft reiche Mosaiken erhielt, ist *S. Apollinare Nuovo.* Sie ward mit andern Gotteshäusern den Arianern entzogen und durch Bischof Agnellus für den katholischen Gottesdienst neu geweiht. Bereits oben (S. 156 f.) sind die Mosaiken beschrieben worden, welche Theodorich ihr gab: der obersten Reihe 2 · 13 Scenen aus Christi Leben, der mittlern Bilder von 2 · 16 Propheten, Aposteln und Evangelisten. Bischof Agnellus (553—568) vollendete die Ausstattung. Auf eine Wand (wohl den Triumphbogen) liess er sein Bildniss und das des Kaisers Justinian auf Goldgrund anbringen, dem Boden gab er einen vielfarbigen Belag, dem untern Theil der Wände Marmorplatten, oben fügte er eine cassettirte, reich vergoldete Decke ein; jenen beiden aus Theodorichs Zeit stammenden Reihen der Mosaiken fügte er eine dritte, die unterste bei. In ihr zieht unter den Fenstern auf der Frauenseite eine aus 26 heiligen Männern bestehende Procession zum Throne Christi. Auf der Männerseite folgen 23 heilige Frauen den 3 Magiern zur Gottesmutter (Bild 112, vgl. Bild 58, S. 90). Das Auffallende dieser Anordnung erklärt sich dadurch, dass hier, wie in den meisten römischen Basiliken, die Seite zur Rechten des Einganges, die Epistelseite, als Ehrenseite betrachtet ward; deshalb thront Christus auf ihr. Maria kam dadurch auf die linke Seite. Die heiligen *Männer* bringen aber dem Gottessohn, die *Frauen* der Gottesmutter ihre Kronen. Die beiden Processionen kommen aus den Thoren der Städte Ravenna und Classis, wie auf den ältern Mosaiken die zwölf Lämmer aus Bethlehem und Jerusalem ausziehen. Der Unterschied zwischen den Christen aus den Juden oder aus den Heiden hatte an Bedeutung verloren. Darum gab man die Darstellung von Bethlehem und Jerusalem auf. Man wollte aber doch Städte als Ausgangspunkte beibehalten und griff darum aus Liebe und Begeisterung für die eigene Heimat zu den nächstliegenden: zu Ravenna und ihrer am Meere liegenden Vorstadt. Sie sollten die Erde vertreten, von der aus die Heiligen zu Christus kommen. An die Spitze der heiligen Männer stellte man den hl. Martin von Tours, den ursprünglichen Patron dieser Kirche, an die Spitze der heiligen Frauen die hl. Euphemia. Fast alle, welche diesen beiden folgen, sind abendländische, die meisten sind italienische Glaubenszeugen. So zeigt diese Doppelreihe von einer neuen Seite, wie enge Ravenna auch im 6. Jahrhundert, trotz

Bild 112. Anbetung der Weisen. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

des politischen Einflusses der Byzantiner, mit Rom verwandt und verbunden war, wie fern es tiefer eingreifender Aenderung stand.

Als Ziele jener Reihen thronen Christus und Maria einander gegenüber. Die Gesichtsbildung des Herrn zeigt jenen römischen Typus, welcher aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus uns bereits bekannt ist[1]. Der Thron des Heilandes ist reicher als der seiner Mutter, die in voller Vorderansicht dargestellt ist und ihr göttliches Kind vor sich auf dem Schosse trägt, so dass sie als lebendiger Thron Gottes und als Sitz der Weisheit erscheint. Die drei Magier sind an die Spitze der heiligen Frauen gestellt, um anzuzeigen, dass es sich zuletzt doch um die Anbetung des Gottessohnes handelt, nicht um die von ihm losgetrennte Verehrung der heiligsten Jungfrau und Gottesmutter.

Die Figuren dieser dritten Reihe sind länger als die der beiden obern Reihen. Ihre Farbengebung ist reicher, tragen doch die drei Könige und alle heiligen Frauen gemusterte Kleider. Der Faltenwurf ist kleinlicher, die Zeichnung schwächer. In den beiden obern Reihen finden wir auf dem untern Zipfel des Palliums jeder Figur stets ein Zeichen wiederholt, das einem rechten Winkel ähnlich ist; in der untersten Reihe haben dagegen die Männer und die Engel unten auf ihrem Pallium die verschiedensten Buchstaben und Zeichen, die Frauen kleine Quadrate. Im Baptisterium der Arianer und in S. Vitale erscheinen auf den Kleidern jene Winkel neben den Buchstaben N, I und H, in ältern Mosaiken zu Rom und Ravenna nur die Winkel. Doch fehlen solche Zeichen auf den Prunkscenen, welche in S. Vitale den Hofstaat zeigen. Was sie in ältern Werken bedeuten, bleibt unklar[2].

Farbengebung und Zeichnung der beiden Processionen in S. Apollinare Nuovo zielen auf einen grossen Gesamteindruck hin. Die Künstler wollten ohne vielen Wechsel grosse, rhythmisch wiederholte Massen bieten. Ein grüner Boden zieht sich auf beiden Seiten unter den Personen hin, ein glänzender Goldgrund geht hinter ihnen durch. Alle heiligen Männer und die vier Paare der Engel, welche Christus und seine Mutter als Hofstaat umgeben, sind weiss gekleidet. Die Männer haben goldene Nimben, die Engel farbige. Die heiligen Frauen tragen weisse Unterkleider (Stolen), goldene, reich gemusterte Oberkleider und lange, mantel-

[1] Vgl. oben S. 99, Bild 66.

[2] Jene Zeichen sind abgebildet bei *Richter*, Ravenna S. 66 Anm., und bei *Garrucci* tav. 242. Nach *Bucher*, Geschichte der technischen Künste III, 353, wären sie die „ältesten und primitivsten Wirkereimuster".

artige Schleier. Aus dem grünen Boden wachsen Palmen mit braunen Stämmen, grünen Blättern und rothen Früchten. Sie trennen die einzelnen Figuren voneinander, bringen Wechsel in die Farben und geben mit ihnen einen stets wiederkehrenden Grundaccord.

Die drei Könige sind durch Haltung und Farbe der Kleidung von den Frauen unterschieden, an deren Spitze sie zu Maria eilen. Weiss ist beim „hl. Kaspar" Bart und Beinkleid, beim „hl. Melchior" das Kleid, beim dritten König der Mantel; purpurn beim ersten der Mantel, beim dritten der Rock; roth beim dritten das Beinkleid, beim ersten der Rock. Der mittlere trennt durch seine Farbe die beiden andern; denn während die purpurne, rothe und weisse Farbe beim ersten und dritten sich das Gleichgewicht halten, hat dieser einen grünen Mantel und braungoldene Beinkleider. Maria trägt, wie Christus, das „königliche" Purpurkleid. Die braunen Flügel der vier Engelpaare, des Hofstaates des Herrn und seiner Mutter, nähern sich der Purpurfarbe. So halten Braun und Purpur die Gruppen zusammen, denen die Heiligen sich nahen.

Der kaiserliche Palast von Ravenna, aus dem die heiligen Männer heraustreten, hat weisse Säulen, Gesimse und Vorhänge, goldene Giebelfelder, rothe Dächer und fast schwarze Thor- und Fensteröffnungen.

In den Augen moderner Kritiker findet diese doppelte Procession wenig Gnade. Es ist wahr, ihre Zeichnung lässt zu wünschen übrig; denn die Gewandfalten widersprechen in vielen Fällen den Gliedmassen, durch welche sie bestimmt sein sollten. Ueberdies ist in der langen Reihe der 26 Männer und der 23 Frauen, welche zu Christus und Maria hinziehen, die Gleichförmigkeit eine so grosse, dass sie sogar gegen den Gebrauch der Zeit verstösst, welche in andern Denkmälern den Stand der Heiligen durch ihre Amtskleidung zeigt. Bischöfen, Martyrern, Soldaten und Clerikern gaben diese Mosaicisten unterschiedslos die bei Aposteln und Propheten üblichen Gewänder: eine lange, weisse, mit zwei Purpurstreifen besetzte Tunica, ein weisses Pallium mit jenen räthselhaften Zeichen und eine Krone. 23 halten diese Krone mit beiden, meist durch das Pallium verdeckten Händen, 2 erheben die Rechte zur Brust. Die heiligen Frauen sind zwar kostbar gekleidet, aber gleichförmig in der Art, wie sie ihre Kronen tragen, und in der Gewandung. Alle diese 49 Heiligen, unter denen nur die hl. Agnes in ihrem Lamme ein charakterisirendes Beizeichen hat, gehen nicht geradeaus zu Christus oder Maria; sie hätten sonst im Profil ge-

zeichnet werden müssen und wären durch die zwischen ihnen stehenden Palmen aufgehalten worden; sie bewegen sich in einem Winkel von etwa anderthalb Rechten, schreiten also zum Altare hin und in die Kirche hinein. Ihre Köpfe sind, wie bei den Figuren der beiden obern Reihen, fast ganz en face gezeichnet. Aller Augen sind zum Chore hin gerichtet. Trotzdem wirkt diese Doppelreihe grossartig. Sie stellt bildlich die Idee der Allerheiligenlitanei dar, erinnert an den Rhythmus eines Psalmengesanges und an ein Benedicite, welches in oft wiederholter Melodie und in gleichförmigem Satzbau alle auffordert zum Lobe des Allerhöchsten.

Aehnliche Darstellungen müssen in damaliger Zeit nicht selten gewesen sein. Liess doch Leo III. († 816) einen Vorhang sticken, auf welchem „die Heiligen der Litanei" dargestellt waren[1]. In neuerer Zeit hat der bedeutende französische Maler Flandrin zu Paris in St.-Vincent-de-Paul diesen Zug der Heiligen nachgeahmt; er hat die einzelnen Gestalten individualisirt, den Gesamteindruck aber dadurch geschwächt. In Ravenna erinnern diese Heiligen an einen antiken Chor, der in plastischer Zurückhaltung kurz und gemessen redet; in jener Pariser Kirche erscheint eine Schar Personen, von denen jede in ihrer Weise das allgemeine Ziel erstrebt. Im Mosaik bringt die Gemeinsamkeit der Erscheinung eine gewichtige Einheit hervor, im Gemälde wirkt die Individualisirung auf die aus vielen Jahrhunderten und Ländern zur Einheit gesammelte Schar zerstreuend.

Wem als Ideal eine im Sinne der Modernen „malerisch" ausgemalte Kirche vorschwebt, der wird sich mit der ravennatischen Heiligenprocession nicht befreunden. Sie will ein Hilfsmittel sein zur Hebung derjenigen liturgischen Handlung, für die das Gotteshaus erbaut ist, gewissermassen ein Echo des liturgischen Gesanges. Ihre Fehler treten nur dann in unliebsamer Weise hervor, wenn man in die leere Kirche geht und mit scharfem Auge Theil für Theil zergliedert und beurtheilt. Selbst dann braucht sie den Vergleich mit ähnlichen Werken der alten Zeit nicht zu scheuen. Bezeichnet sie nicht einen Fortschritt, wenn man sie vergleicht mit

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 10, n. 33: „Vestis habens historiam letaniae maioris." *Clausse* (Basiliques et mosaïques chrétiennes I [Paris 1893], 313) sieht in der ravennatischen Procession „l'expression du triomphe de l'Église orthodoxe sur l'hérésie arienne, triomphe que la récente conversion de Justinien, due aux conseils du Pape Anaclet, rendait plus éclatant encore; et c'est en l'honneur de cette (?) importante victoire que tous ces saints et saintes tiennent en main de longues palmes d'or".

den Gruppen der 24 Aeltesten in den römischen Basiliken der hll. Cosmas und Damian und des hl. Paulus? Sind ihre Gestalten nicht klarer und künstlerischer geordnet als die 16 Heiligen, welche in der Apsis von S. Prisco zu Capua ihre Kronen zur Taube des Heiligen Geistes emporheben; besser als die 24 Aeltesten, welche in der Kuppel des Aachener Münsters dem Weltheiland ihre Kronen huldigend anbieten[1]; besser als die Aeltesten in S. Prassede? Man hat in verschiedenster Weise versucht, eine grössere Zahl von Heiligen huldigend darzustellen; der Meister von Apollinare Nuovo verdient den Preis. Freilich stand ihm ein grösserer und besserer Raum zur Verfügung, nicht bloss ein Theil einer Triumphbogenwand oder eine Apsis, nicht nur eine Kuppel, sondern die Oberwände einer Basilika.

Er braucht auch den Vergleich mit einem ihm sehr nahe stehenden Mosaicisten nicht zu scheuen, dem eine kleinere, aber sehr günstige Fläche zu Gebote stand. Man halte den in S. Vitale geschilderten Opfergang des kaiserlichen Hofes gegen seine Procession der Heiligen. Alles in allem sind die beiden Gruppen von S. Vitale auf die Dauer ermüdender als die in langsamen Schritten sich bewegende Procession von S. Apollinare. Letztere zwingt das Auge zum Fortschreiten bis an den Zielpunkt der Reihe. Sie bewegt das Herz, im Verein mit all den vielen hohen Heiligen sich Christus und Maria zu weihen, ihnen die Ehre zu geben. Für das katholische Volk von Ravenna waren diese Mosaiken berechnet, auf dies Volk sollten sie wirken während des feierlichen Gottesdienstes. Das Volk aber hat sich durch zeichnerische Mängel dieser Bilder nicht stören lassen. Wie selten bringt heute ein Kunstforscher und Kunstgelehrter trotz aller Gründlichkeit und alles Detailstudiums es so weit, die Kunst in katholischen Kirchen als Mittel zum Zweck, als Rahmen und Echo der Liturgie anzusehen!

Klein und unbedeutend waren im Vergleich zu S. Vitale und S. Apollinare Nuovo die Mosaiken der *Concha von S. Agata Maggiore.* Bevor sie durch ein Erdbeben zerstört wurden, zeigten sie den zwischen zwei Engeln thronenden Heiland[2]. Man hat sie als Stiftung des Subdiakonen Gemellus ausgegeben, welcher unter Bischof Exuperantius in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts lebte,

---

[1] *Garrucci* tav. 253. 237. 286. 254. 282.

[2] *Garrucci* tav. 254, n. 1. Ueber die Zeit vgl. Mon. Germ., SS. rer. Lang. 296, n. 3.

und glaubte sich hierfür auf den Umstand berufen zu dürfen, dass auf den Pallien der neben Christus stehenden Engel „ein griechisches Gamma“ sichtbar sei. Indessen ist dies Gamma nur das schon mehrfach erwähnte, auf den Pallien angebrachte rechtwinkelige Zeichen, jedenfalls nicht das Monogramm des Gemellus. Die Zeichnung des leider verloren gegangenen Originals deutet auf spätere Zeit.

Die Mosaiken von *S. Michele in Affrisco* (Bild 113)[1] sind 1847 zu Venedig vom Prinzen Karl von Preussen angekauft worden. Sie ruhen noch im Hofbau-Depot zu Berlin in den fünf Kisten, in welchen sie vor beinahe 50 Jahren ankamen. Ein Bild des Heilandes war in der Apsis des Gotteshauses angebracht zwischen den beiden Erzengeln Michael und Gabriel. Der Herr hielt mit der Rechten ein hohes, mit Edelsteinen besetztes Kreuz, mit der Linken ein geöffnetes Buch. Die Inschrift desselben: „Wer mich sieht, sieht den Vater. Ich und der Vater sind eins“, enthielt eine Verurtheilung des Arianismus. Oben in der Mitte der Triumphbogenwand erblickte man den Heiland zwischen neun Engeln. Die beiden ersten hielten die Lanze und das Rohr mit dem Schwamme,

---

[1] *Garrucci* tav. 267. *Crowe* und *Cavalcaselle,* Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, I, 27 u. 359 f. *Richter,* Ravenna S. 110 Anm. S. Michele wurde nicht vor 545 eingeweiht. Seine Mosaiken entstanden vielleicht erst nach dieser Weihe. *Strzygowski* schreibt: „Dass Christus das Stabkreuz in der linken Hand trägt, scheint *ein specifisch ravennatisches Motiv* zu sein. So ist unter den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia der gute Hirte stets deshalb aufgefallen, weil er, was sonst nie vorkommt, das Stabkreuz hält. Mit dem gleichen Attribut sehen wir Christus auftreten in der Apsis der 545 von Maximian geweihten Kirche S. Michele in Affrisco (*Garrucci* tav. 267, 2) und einem Mosaik der erzbischöflichen Kapelle (*Garrucci* tav. 222, 3), welches *Richter* mit Unrecht bis ans Ende des 1. Jahrtausends datirt. Aehnlich trägt auch Johannes bei der Taufe Christi in S. Giovanni in Fonte (*Garrucci* tav. 227, 1) ein Stabkreuz. Wir werden daher annehmen dürfen, dass die ravennatischen Künstler aus besondern Gründen es liebten, bei der Darstellung des *jugendlichen* Christus auf sein Erlösungswerk hinzuweisen. Es mag dies vielleicht mit der Strömung gegen den Arianismus zusammenhängen, weil auffällt, dass die arianischen Mosaiken von S. Apollinare Nuovo darin eine Ausnahme machen.“ Dasselbe Stabkreuz trägt Christus auf fünf Scenen der Elfenbeintafel des Etschmiadzin-Evangeliar, auf der Kathedra des Bischofs Maximian zu Ravenna (546—552) und andern Elfenbeintafeln derselben Schule, dann aber auch in zwei assyrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliar, die der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören dürften. Der bärtige Christus mit dem Kreuze findet sich Ende des 6. Jahrhunderts zu Rom in S. Lorenzo und S. Theodoro und sonstwo. Vgl. S. 128, Bild 87 und *Strzygowski,* Das Etschmiadzin-Evangeliar S. 50 f. Tafel I, 1; II, 2 u. IV, 1.

Bild 113. Mosaik aus S. Michele in Affrisco zu Ravenna.

den man dem leidenden Erlöser reichte, die übrigen bliesen auf Trompeten. Unten standen in ganzer Figur die hll. Cosmas und Damian. Demnach bot diese Triumphbogenwand eines der ältesten Bilder der Erscheinung Christi beim jüngsten Gerichte. In der Concha erschien der Heiland mit geöffnetem Buche, bartlos, als Lehrer der Lebenden, über derselben thronte er bärtig mit geschlossenem Buche als Richter der Todten. Wir finden also hier die beiden Typen Christi, den bartlosen und den bärtigen, wiederum nebeneinander gestellt, wie in den beiden Apsiden von S. Costanza zu Rom, in den beiden Reihen, die in S. Apollinare Nuovo das öffentliche Leben und das Leiden Christi schildern, und anderswo.

Aus verschiedenen Zeiten stammen die stark restaurirten und theilweise zerstörten Mosaiken der *erzbischöflichen Kapelle*[1]. Beim Altare ist in der Apsis das Brustbild des Herrn erhalten. Er hält in der Linken ein offenes Buch mit der Inschrift: „Ego sum via, veritas et vita", in der Rechten ein über die Schultern gelegtes Kreuz und ist als Krieger gekleidet. Seine Haltung, besonders die Art, wie er das Kreuz trägt, erinnert an die Figur des hl. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia. Im Gewölbe der Kapelle tragen vier Engel in einem Kranze das einfache

[1] *Garrucci* tav. 222 sg. *Richter,* Die Mosaiken von Ravenna 92 f. *Schnaase,* Geschichte der bildenden Künste III, 205.

Monogramm Christi, die Evangelistensymbole füllen zwischen ihnen die Kappen. Ihr Vorbild haben diese Engel in S. Vitale, wo vier, weit besser gezeichnete Himmelsfürsten auf Kugeln stehen und einen Kranz emporheben, worin das Lamm Gottes sich zeigt. Weiterhin sind in jener erzbischöflichen Kapelle um drei Bogen in Medaillons gut ausgeführte Brustbilder von zwölf Aposteln, sechs Martyrern (Sebastian, Fabian, Damian, Cassian, Chrysogonus und Chrysanthus) und sechs Martyrinnen (Cäcilia, Eugenia, Euphemia, Daria, Perpetua und Felicitas) eingefügt. Diese heiligen Jungfrauen und Frauen sind in reichen Gewändern dargestellt. Ihre Bilder sind frühestens aus dem 6. Jahrhundert. Sie erinnern an die erst im 9. Jahrhundert entstandenen Brustbilder der Kapelle des hl. Zeno in S. Prassede zu Rom und an jene des Domes zu Parenzo[1]. Wichtig sind alle diese, schwer genau zu datirenden Reste als Zeugen einer einheimischen, von Byzanz unabhängigen Kunst; denn auch die in ihnen dargestellten Heiligen sind nicht die in Konstantinopel, sondern die in Rom und Italien hoch verehrten Glaubenszeugen.

Eine eigenartige Composition bietet das Chor der etwas mehr als eine Stunde von der Stadt, beim alten Hafen erbauten, 549 vom Bischof Maximian geweihten Basilika *S. Apollinare in Classe* (Bild 114). Lange diente sie als Begräbnisskirche der Bischöfe; noch füllen die langen Reihen bischöflicher Marmorsarkophage die Seitenschiffe. Die Wände waren mit Marmortafeln bekleidet, bis Sigismund Malatesta das kostbare Material raubte. Nur die Apsis und ihr Triumphbogen haben die vielleicht schon im 6. Jahrhundert begonnenen, aber erst von Reparatus († 677), dem neunten Nachfolger des hl. Maximian, vollendeten Mosaiken[2] bewahrt.

Ein breiter horizontaler Streifen zerlegt die mit Mosaiken bedeckte Fläche in einen obern und untern Theil. Der untere hat acht Felder: sechs in der Apsis neben und zwischen ihren fünf Fenstern, zwei auf der die Apsis umrahmenden Wand. Neben den drei mittlern Fenstern stehen vier Bischöfe von Ravenna in weissen Tuniken und purpurnen Caseln auf tiefblauem Grunde zwischen weissen Vorhängen und unter grüngoldenen Nischengewölben, welche denjenigen der obersten Reihen in Apollinare Nuovo nachgebildet

[1] *Garrucci* tav. 287. 276; vgl. 209.

[2] *Agnellus* l. c. cap. 77 et 115 (Mon. Germ. l. c. p. 329 sq. et 354). *Garrucci* tav. 265 sg. 275, 2. *Richter* a. a. O. S. 106. Revue de l'art chrétien, XXXIX^e année (1896), 4^e Série VII, 363 s. Vgl. den Grundriss und die Ansicht des Aeussern oben Bild 54 u. 55, S. 86 f.

Bild 114. Apsismosaik in S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

wurden. Auf den beiden letzten Plätzen, neben dem ersten und fünften Fenster, finden wir Gruppenbilder, neben dem letztgenannten drei Opferhandlungen: Abel bringt sein Lamm dar, Melchisedech Brod und Wein, Abraham seinen Sohn. Zwei Bilder von S. Vitale sind also hier in eines gesammelt. Auf der gegenüberliegenden Seite sieht man neben dem ersten Fenster den Bischof Reparatus, seinen Diakon und Subdiakon, den Kaiser Konstantin IV. Pogonatus († 685) und dessen Brüder Heraklius und Tiberius. Wie Maximian in S. Vitale Justinian und Theodora abbilden liess, befahl Reparatus, diese Herrscher hier darzustellen, weil er in Konstantinopel von ihnen für seinen Clerus wichtige Rechte erlangt hatte. Die beiden letzten Felder, die auf der Triumphbogenwand liegen, sind horizontal getheilt. In den untern Hälften tragen sie auf tiefblauem Grunde die Brustbilder der Evangelisten Lucas und Matthäus, in den obern auf Goldgrund Michael und Gabriel in weissen Gewändern und purpurnen Mänteln. Jeder Erzengel steht auf einem goldenen Fussschemel in grünem, blumigem Rasen und hält

auf einem hohen Stabe ein Schild mit der griechischen Inschrift: „Heilig, heilig, heilig".

Wie der untere Theil des ganzen Mosaik sich über die Apsis und ihre Umfassungswand erstreckt, so füllt der obere die Concha samt deren Umrahmung. Diese Umrahmung führt coloristisch das unten begonnene System weiter. Die Evangelisten hatten dort einen tiefblauen Grund, die Erzengel einen goldenen. Darum folgt nun zuerst auf tiefblauem Grunde zur Rechten und Linken der Concha eine Palme, darüber kommen auf Goldgrund aus Bethlehem und Jerusalem zwölf Lämmer, endlich steht ganz oben über der Concha in Blau in einem Kreise das bärtige Brustbild Christi zwischen den Brustbildern der Evangelistensymbole. Der blaue Grund des obersten Theiles ist jedoch mit dem unter ihm befindlichen goldenen durch eine Menge länglicher Wolken verbunden, welche sich zwischen beiden hinziehen. Jede Wolke ist zur Hälfte weiss, zur Hälfte blau oder roth. Dadurch erhält auch hier, wie in so vielen römischen Mosaiken, der höchste Abschluss der Composition den grössten Farbenreichthum.

Das durch die Palmen, Lämmer, Städte, Evangelistensymbole und das Christusbild umschlossene Mosaikbild der Concha hat einen breiten Rahmen, der es fest umgrenzt und als Kern der Composition kennzeichnet. Beachtenswerth ist in ihm das starke Hervortreten glänzender grüner Farbe. Grün herrscht auch in der Concha selbst. Es füllt ihren untern Theil, worin auf einer mit weissen Blumen gezierten Wiese weisse Lämmer dem ersten Hirten von Ravenna, dem hl. Apollinaris, sich nahen, der als Orans dargestellt ist, eine Casel, einen Nimbus und das erzbischöfliche Pallium trägt. Ueber dem untersten hellen, gelbgrünen Theil der Concha erhebt sich ein goldener. Darin steht eine hellblaue Scheibe mit purpurnem Rande. Im Innern dieser Scheibe glänzt zwischen 99 goldenen Sternen ein grosses goldenes, mit grünen Edelsteinen besetztes Kreuz[1]. Ueber dem Kreuze liest man die griechischen Buchstaben: ΙΧΘΥϹ (Ichthys, d. h. Jesus, der Gesalbte, der Sohn Gottes, der Erlöser), unter demselben die lateinischen Worte: Salus mundi (das Heil der Welt), neben ihm die Buchstaben Alpha und Omega; in ihm steht das bärtige Brustbild Christi, auf den sich

[1] Ob nicht jene 99 Sterne erinnern sollen an Matth. 18, 12: „Nonne relinquit nonaginta novem in montibus"; Luc. 15, 7: „Quam super nonaginta novem iustis"; Weish. 3, 7: „Fulgebunt iusti"; Dan. 12, 3: „Fulgebunt quasi splendor firmamenti"; Matth. 13, 43: „Iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris"; 1 Kor. 15, 41: „Stella enim a stella differt in claritate"?

diese Inschriften beziehen. Ausserhalb des purpurnen Rahmens erblicken wir zwischen Blumen und Bäumen drei Lämmer: zur Linken zwei, zur Rechten eines (Sinnbilder der Apostel Petrus, Jacobus und Johannes), über diesen Lämmern in den Wolken die Brustbilder des Moses und Elias, oben, im höchsten Punkte der Concha, die Hand Gottes im Redegestus. Das Ganze ist eine merkwürdige Darstellung der Verklärung Christi. Die Hand erinnert an die Worte des Vaters: „Das ist mein geliebter Sohn", während das Kreuz mit Moses und Elias auf deren Unterredung mit dem Herrn über sein Leiden in Jerusalem hinweist. Unten auf der Wand des Triumphbogens sind, wie bereits gesagt wurde, Matthäus und Lucas abgebildet, weil sie ausführlich über die Verklärung berichteten, Abel, Abraham und Melchisedech wegen ihrer Beziehung zum Opfer des Kreuzes und zu dessen Erneuerung in der heiligen Messe.

Eklekticismus herrscht in dieser Composition wie in ihrem Colorit. Nachgeahmt sind das helle Grün und das Kaiserbild von S. Vitale, die Baldachine über den Heiligen der zweiten Reihe von S. Apollinare Nuovo in der Stadt, die Anlage und Farbengebung der Triumphwand von St. Paul vor Roms Thoren, endlich die alte Symbolik der Katakomben. Allegorie mischt sich mit Geschichte; denn ravennatische Bischöfe und Kaiser stehen mit drei alttestamentlichen Vorbildern, mit zwei Evangelisten und mit zwei Erzengeln in einer Reihe; zu ihnen gesellen sich die porträtmässig aufgefasste Gestalt des hl. Apollinaris zwischen zwölf Lämmern, als Symbolen seiner Gemeinde, drei Lämmer als Symbole der bevorzugten Apostel, das Kreuz als Vertreter Christi, im Kreuze und bei ihm die Brustbilder Christi und der Propheten Moses und Elias. Die vielen Bäume, welche in auffallender Weise die Landschaft in der Mitte der Apsis füllen, erinnern an einen schon im 6. Jahrhundert berühmten, von den besten Dichtern Italiens im Mittelalter besungenen Pinienwald, welcher unweit von S. Apollinare begann und sich weit zum Meere hin ausdehnte [1].

[1] Man liebte in jener Zeit die Nachahmung der Natur ebensosehr als die Wiedergabe älterer Vorbilder. In den Bodenmosaiken kehren während der ersten Hälfte des Mittelalters die schon in heidnischer Zeit beliebten Gegenstände immer zurück. Sieht man doch in ihnen: die Winde und die Jahreszeiten, Monate und Sternzeichen, Jagden und Circusspiele, Theseus und Hercules. Neben diesen symbolischen und mythologischen Scenen erscheinen Thiere und Pflanzen der Heimat und der Fremde, so dass die Böden oft zu einem „Atlas der Zoologie oder Botanik" werden. Vgl. *E. Müntz*, Études iconographiques (Paris, Leroux, 1887), besonders p. 34 s.

Die symbolische Auffassung, welche in der Apsis von S. Apollinare in Classe hervortritt und auf altchristliche Anfänge der Kunst zurückzugreifen scheint, tritt uns in Ravenna weder vereinzelt noch unvermittelt entgegen. Werfen wir einen Blick zurück auf seine Mosaiken, so treffen wir in ihnen verhältnissmässig mehr Symbole als in den römischen. Schon im Mausoleum der Galla fanden wir zwischen den Gestalten der Apostel Taubenpaare, beim guten Hirten eine Herde von Schafen und beim hl. Laurentius eine auffallend grosse Anzahl symbolischer Zeichen seines Diakonats und seines Martyriums. Im Baptisterium der Orthodoxen stehen in der Kuppel die Sessel und Altäre zwischen vielen Säulen, unter ihnen in der Stuckdecoration mancherlei Thiergestalten. In Apollinare Nuovo schreitet die Procession zwischen Palmenreihen einher und kehren Vogelpaare in den beiden obern Reihen rhythmisch wieder. Selbst in S. Vitale ist die Zahl der in den Ornamenten der Apsis und der Wölbung angebrachten Vögel und Thiere sehr bedeutend. Der symbolische Zug zeigt sich dort klar in jenen grossen Abzeichen der Evangelisten, die über deren Häuptern in ganzer Gestalt in Landschaften erscheinen. Nur der geflügelte Mensch bei Matthäus ragt aus guten Gründen in halber Gestalt aus Wolken hervor.

Noch stärker zeigt sich diese Liebe zu Symbolen bei den Sarkophagen Ravennas. Wohl die Hälfte ihrer Sculpturen begnügt sich, wie bereits gesagt, mit Lämmern, Pfauen, Tauben, Weinstöcken, Palmen, Vasen, Kreuzen, Monogrammen, Leuchtern, Votivkronen.

S. Vitale in Classe ist der letzte gewichtige Zeuge ravennatischer Kunst. Aber von allen Seiten kündet sich in ihm der Niedergang an. Seine Mosaiken sind traurige Ruinen. Grosse Stücke sind herausgefallen. Man hat sie nach und nach in der unwürdigsten Art ausgebessert[1]. In viele Lücken sind weisse Pasten eingesetzt und dann übermalt worden; an andern Stellen hat man sich die Sache noch leichter gemacht, indem man mit Stuck die Löcher füllte und dann mit Farben nachhalf. Die Feuchtigkeit hat dem Mosaik hart zugesetzt und thut es noch immer. Ueberall zeigt sie ihre zerstörende Wirkung. Grüner Schimmel steigt auf an den Wänden, die alte Krypta ist mit Wasser gefüllt, dumpfer Modergeruch erfüllt die Basilika und bedroht den Besucher mit Fieber. Die an den Wänden aufgestellten Marmorsarkophage der Bischöfe beginnen mit prachtvollen Stücken, enden aber in rohen und ungefügen Denkmälern. Ueberschwängliche Lobpreisungen

[1] Näheres bei *Crowe* und *Cavalcaselle* a. a. O. I, 29, Anm. 31.

suchen in den Inschriften das Hinschwinden der alten, edeln Kunst zu ersetzen. Jeder Bischof wird auf den minderwerthigen Sarkophagen bezeichnet als Sanctissimus ac ter beatissimus (der heiligste und dreimal selige).

Draussen, neben der Kirche, ragt ein runder Glockenthurm hoch auf. Ehedem sah man von ihm hinab in einen bedeutenden, mit Schiffen gefüllten Seehafen. Kaum eine halbe Stunde von S. Apollinare entfernt erhebt sich der auf den Grundmauern eines Leuchtthurmes erbaute Thurm von Santa Maria in Porto fuori. Aber das herrliche Meer, dessen Wogen hier vor einem Jahrtausend reiche Flotten zum ersehnten Hafen trugen, ist um zwei Stunden zurückgewichen. Der Po hat die Gestade verschlammt und S. Apollinare mit grossen Sümpfen umgeben. Einsam und öde ist die grosse Landstrasse, durch welche die Kirche mit der Stadt verbunden ist. Vereinzelte Wanderer ziehen auf ihr hin; Staubwolken hüllen sie ein, welche aufsteigen in der heissen Sonnengluth des südlichen Klimas, sich aber rasch verlieren im Sumpf, dessen faulendes Wasser tausend Fieberkeime birgt.

Trostlos und traurig erinnert hier alles an verschwundene Grösse. Es fehlt der poetische Wechsel, durch welche die ruinenreiche Campagna bei Rom so anziehend ist.

Untergegangen ist die alte Hafenstadt; nur zwei Kirchen sind von ihr geblieben. Verschwunden sind die Herrscher des römischen Reiches, die Könige der Goten und die byzantinischen Exarchen. Die volkreiche Kaiserstadt sank herab zur Provincialstadt mit 12 000 Einwohnern. Hoch ragt Theodorichs Grab auf aus der sumpfigen Niederung an der andern Seite, aber seine Leiche ist daraus verschwunden. Eine porphyrne Wanne steht bei den Resten der Fassade seines alten Palastes unweit S. Apollinare Nuovo. Man sagt, sie sei der Sarkophag, in welchen ihn seine Erben betteten.

Und doch ist Ravenna einzig in seiner Art, eine wundervolle Stätte zahlreicher Denkmäler altchristlicher Kunst. Warum sind dieselben geblieben? Wie konnten sie den verwüstenden Stürmen der Jahrhunderte trotzen? Die alten glänzenden Mosaiken waren zu schön, zu kostbar, um nicht liebevollen Schutz zu finden bei allen Geschlechtern, die sich hier folgten. Diese Mosaiken waren der Beweggrund zur Erhaltung und Erneuerung der Kirchen und Kapellen. Sie haben alles überdauert und können wohl noch ein weiteres Jahrtausend Auge und Herz erfreuen. Jahr um Jahr ziehen sie Tausende von Fremden aus allen Ländern und Reichen

an diesen sonst so reizlosen Ort. Seine Mosaiken gehören zu den Werken, bei denen der Mensch sein bestes Können einsetzte, ihnen dadurch Gehalt und Werth verlieh für unabsehbare Zeiten. Echte Kunstwerke in haltbarem Stoff überleben die Mode. Diese mag wechseln: der gute Kern behauptet stets sein Recht.

III.

Roms Mosaiken hatten wir verlassen, um den musivischen Kunstwerken Ravennas uns zuzuwenden. Kehren wir dorthin zurück, um die vom 7. bis zum 9. Jahrhundert daselbst entstandenen Mosaiken zu untersuchen. In den ersten Mosaiken, welche zur Verzierung von Apsiden dienen sollten, in der Grabkapelle der Constantia an der Via Nomentana bei S. Agnese, fanden wir um 325 den Heiland in grosser Gestalt. Ihm bleibt in Rom, Ravenna und an andern Orten durch Jahrhunderte die Ehrenstelle in den Mosaiken der Apsiden. Man suchte Wechsel, bildete den Herrn bald bärtig, bald bartlos, hier in ganzer Gestalt, dort im Brustbilde, stellte auch wohl an die Ehrenstelle eines seiner Symbole, besonders sein Kreuz. Wir sahen, dass man zu Ravenna in S. Apollinare Nuovo das Bild des hl. Apollinaris unter der symbolischen Darstellung der Verklärung Christi *in die Mitte der Apsis* stellte. Man wagte dies, weil das Grab des Heiligen unter diesem Bilde in der Krypta verehrt wurde. Um 635 ging man in S. Agnese einen Schritt weiter.

Papst Honorius (625—640) bekleidete das Grab der Heiligen mit Silberplatten im Gewichte von 252 Pfund; über dasselbe stellte er einen Baldachin von vergoldetem Erz, bei ihm hing er drei goldene, je ein Pfund schwere, schüsselförmige Lampen auf. In der Apsis liess er drei auf Goldgrund stehende Figuren anbringen: die hl. Agnes in reichster, mit Perlen und Edelsteinen besetzter Kleidung, zu deren Rechten sich selbst, zur Linken Papst Symmachus[1] (498—514). Letzterer ist bekleidet mit einer Tunica, einer Planeta (Casel) und dem Pallium, er trägt auf dem linken Arm ein kostbar eingebundenes Buch; ersterer bietet auf seinen, unter der purpurnen Casel verhüllten Händen die von ihm neu erbaute Kirche der Heiligen an.

Agnes ist also hier an jene Stelle getreten, welche man bis dahin dem Erlöser vorbehalten hatte. Sie ist ausgezeichnet durch

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 323. *Garrucci* tav. 274. *de Rossi*, Musaici cristiani, fasc. 4, n. 7.

einen Nimbus und durch eine goldene Krone; in ihr Haar sind Perlenschnüre eingeflochten. Eine unten auf ihr Kleid in einem Kreise eingestickte Taube ersetzt das Lamm, welches ihr in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna folgt. Zu ihrer Rechten und Linken brennt ein Feuer, unter ihren Füssen liegt ein Schwert, weil die Peiniger sie verbrennen wollten und enthaupteten[1]. Zwei Inschriften umrahmen die Gestalten der Martyrin und der beiden Päpste[2]. Ihr barbarisches Latein verräth nur zu laut die Zeit des Verfalles, aber ihr Inhalt ist werthvoll, weil er zeigt, warum Rom damals Mosaiken liebte. Die erste Inschrift ist unter jenen drei Gestalten angebracht. Sie sagt, dieses goldene, aus Metallstücken zusammengesetzte Bild (pictura) habe dank der von Honorius vollendeten Restauration den Glanz des Tageslichtes in sich aufgenommen. Es gleiche der sich in den Thautropfen spiegelnden Morgenröthe, dem Regenbogen und den Federn des Pfaues. Die sechs letzten Verse loben den Papst: wie Honorius in dieser neuen Basilika sowohl das Dunkel der Nacht als den grellen Schein des Tageslichtes besiegte, so gab er dem Grabe der Heiligen neuen Glanz.

[1] Schon Sixtus III. (432—440) hatte in Maria Maggiore den Martyrern die Werkzeuge ihrer Leiden gegeben, denn nach *de Rossi* (Inscriptiones christianae urbis Romae II, 71. 98. 139. 435), sagte die dort von ihm angebrachte Inschrift:

Sub pedibusque iacet passio cuique sua:
Ferrum, flamma, ferae, fluvius saevumque venenum;
Tot tamen has mortes una corona manet.

[2] Auf dem Bogen, der die Apsis einschliesst, las man:

Virginis aula micat variis decorata metallis,
Sed plus namque nitet meritis fulgentior amplis.

Unter den Figuren steht in drei Colonnen:

Aurea concisis surgit pictura metallis,
Et conplexa simul clauditur ipsa dies.
Fontibus e niveis credas aurora * subire,
Correptas nubes ** roribus arva rigans *,
Vel qualem inter sidera lucem proferet irim ***
Purpureusque pavo, ipse colore nitens.

Qui potuit noctis vel lucis reddere finem,
Martyrum e bustis hinc reppulit ille chaos
Sursum versa nutu quod cunctis cernitur uno, †
Praesul Honorius haec vota dicata dedit.
Vestibus et factis signantur illius ora,
Lucet et aspectu, lucida corda gerens.

de Rossi l. c. 89. 104. 137. 249; Musaici, S. Agnese 1 sg. In der Inschrift ist folgendes zu verbessern: * „auroram"; „rigans" gehört zu „aurora", grammatisch müsste es also „rigantem" heissen. ** „correptae nubis" oder „correptis nubibus. *** „iris". † Die Construction ist: Quod uno nutu (visu) sursum versa (verso) cernitur [a] cunctis, haec vota dicata (hoc, votum dicatum) dedit praesul Honorius. Vgl. *Duchesne* l. c. 325, n. 9.

Er stiftete das über der Grabstätte angebrachte Mosaik und ist darin mit Porträtähnlichkeit dargestellt in seiner Amtstracht und mit der von ihm erneuerten Kirche. Dadurch, dass sein Bild leuchtet, erinnert es an den Glanz seines reinen Herzens.

Die Inschrift beweist, dass der Glanz des Mosaiks als das Wichtigste erschien. Ueber die Zeichnung wird kaum etwas gesagt. Gold, Perlen und Edelsteine haben in der Kunst des Abendlandes die grösste Rolle gespielt vom 7.—11. Jahrhundert. Niemals besassen Roms Kirchen mehr goldene Geräthe, mehr farbenprächtige seidene Teppiche; niemals achteten die Laien für ihre Kleidung mehr auf goldenen Schmuck, auf Purpur und Seide. Der Hof von Byzanz war in dieser Hinsicht einig mit den Barbaren, welche dank der reichsten Beute im Ueberfluss des Goldes schwelgten. Nicht feiner Geschmack, sondern eitle Sucht, seine Schätze zu zeigen, beherrschte damals die Moden. Darum ist das in der Mitte der Apsis stehende Bild der hl. Agnes mit Kostbarkeiten überladen.

Da der erste Nachfolger des Papstes Honorius, Severinus, nur zwei Monate und vier Tage auf dem Stuhle Petri sass, dürften die Mosaicisten des Honorius nach Vollendung von S. Agnese im Auftrage Johannes' IV. (640—642) die Ausstattung der Apsis und Chorwand in der *Kapelle des hl. Venantius* beim Baptisterium des Lateran begonnen haben. Litt ihre erste Arbeit an Leere, weil sie nur 3 Figuren in die Apsis setzten, so krankt die zweite an Ueberladung, weil sie nicht weniger als 9 Figuren in eine Reihe in der Apsis nebeneinander stellten. Sie begehen dann den Fehler, zur Rechten und Linken der Apsis diese Reihe fortzusetzen, indem sie auf der Wand 8 weitere Figuren zufügen. Dadurch geben sie die strenge Trennung auf, welche bis dahin zwischen der Apsis und der sie einschliessenden Wand festgehalten wurde.

In der Mitte der Apsis steht 1. Maria mit zum Gebet erhobenen Händen, also als Orante[1], zu ihrer Linken 2. Petrus mit

[1] Maria trägt in dieser Mosaik ein von ihrem Gürtel herabhängendes weisses Tuch. Ein ähnliches Tuch hat sie in einer dem 6. Jahrhundert entstammenden syrischen Miniatur der Verkündigung, welche dem Etschmiazin-Evangeliar angefügt ist. Vgl. *Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar S. 71, Tafel V, 2. In der Mosaik der Kirche S. Maria in Domnica, welche weiter unten zu besprechen ist, legte der Künstler um 820 der Gottesmutter eine Manipel auf den rechten Arm, das Ehrenzeichen der Diakone jener Zeit, welches sudarium, orarium, pallium linostimum, mappula genannt wurde. Ob nicht Maria in der letztgenannten Kirche auch deshalb dies Gewandstück trägt, weil das Gotteshaus eine Diakonie war und sie als Patronin des Diakons der Kirche gekennzeichnet werden sollte?

zwei Schlüsseln und einem Kreuzesstabe, zur Rechten 3. Paulus mit einer Rolle. Neben Petrus erscheint 4. Johannes der Täufer, weil diese Kapelle an seine alte Taufkapelle anstösst, neben dem Völkerapostel 5. der Lieblingsjünger, der in der unmittelbaren Nähe eine Kapelle hatte. Zur Linken folgt 6. der Bischof Domnio, zur Rechten 7. der hl. Venantius. In den Ecken stehen zwei Päpste, 8. Johannes IV. (Bild 115), der Erbauer der Kapelle, und 9. vielleicht sein Nachfolger Theodorus. Auf der Wand findet man dann neben der Apsis die acht Gefährten des Bischofs Domnio, welche mit ihm in Dalmatien als Martyrer starben und deren Leiber Papst Johannes IV. hierher übertrug. Das Schema ist also:

17. 15. 13. 11. | 9. 7. 5. 3. 1. 2. 4. 6. 8. | 10. 12. 14. 16 [1].

Bild 115. Papst Johannes IV. Mosaik in der Kapelle des hl. Venantius zu Rom.

Ueber jenen 9 Heiligen der Apsis ragen drei Brustbilder aus Wolken hervor: Christus zwischen zwei Engeln. Ihr Massstab übertrifft denjenigen der 17 eben aufgezählten Figuren um mehr als das Dreifache. Sie sind Copien der in der Apsis der Laterankirche bis heute erhaltenen Brustbilder. Ueber der Apsis ist die Wand durch 3 Fenster durchbrochen; neben dem mittlern (1.) sind rechts und links je zwei Evangelistensymbole, weiterhin neben dem 2. und 3. Fenster, also in den Ecken, die Städte Bethlehem und Jerusalem angebracht wie in Maria Maggiore. Die Reihe jener 17 Heiligen zeigt eine grosse Verwandtschaft mit den Mosaiken von S. Vitale und von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Letztere waren etwa 80 Jahre vorher vollendet worden. Die Figuren sind schlank, ihre Kleider haben jene langen Falten, welche entstehen, wenn man ein Gewandstück stark nach wenigen

[1] Die Anordnung ist inconsequent und beweist, dass man nicht daran festhielt, die linke Seite als Ehrenseite zu behandeln. Nach alter Sitte steht Petrus mit Johannes dem Täufer links, Paulus mit Johannes dem Evangelisten rechts. Dann aber folgt auf der rechten Seite der hl. Venantius, der Patron der Kapelle und des Vaters des Stifters, welcher Venantius hiess. Auf den Pallien der hll. Petrus und Paulus steht ein P, auf denen der beiden Johannes H, der erste Consonant ihres Namens, auf dem des hl. Anastasius N.

Punkten hin aufzieht. Auch die Inschriften mit den Namen der dargestellten Heiligen erinnern an das ravennatische Processionsbild.

Die Farbenwirkung unseres Mosaiks verdient mehr Lob als die Composition. Doch störte es, dass der Baumeister die Wand über der Apsis durch vier Fenster durchbrach, während die ältere Praxis Mosaiken durch schräg auffallendes Licht erhellte. Man hat später die Fenster vermauert, aber auch die Decke tiefer gelegt, wodurch der obere Abschluss verloren ging. Der Goldgrund der Apsis ist von der Wand geschieden durch eine breite, halbkreisförmige Umrahmung, welche auf der Wand roth und hellblau, nach innen hin, am Rande der Apsis, roth, hellblau und dunkelblau ist. In der Mitte der Wölbung bilden Christus und Maria durch den königlichen Purpur ihrer Gewänder eine dunkle Mittellinie. Neben ihnen sind oben die beiden Engel, unten rechts und links je zwei Heilige (2—5) hell gehalten. Doch ist bei ihnen Petrus (2) durch weniger hellen Ton in nähere Beziehung zu Christus und Maria gesetzt. Die letzten Heiligen der Apsis (6—9) haben wieder dunklere Kleidung und geben der Farbenfolge einen Abschluss nach rechts und links. Nach oben hin steigern sich Helle und Farbenpracht in den Wolken um das Brustbild Christi, in der Umrahmung der Apsis und in den Evangelistensymbolen, neben denen dann die Fenster ehedem sanftes, vermittelst durchsichtiger Marmorplatten gedämpftes Licht spendeten. Unten auf der Wand trägt leuchtender Goldgrund die acht farbigen Figuren (10—17), bei denen Weiss vorherrscht. Je drei derselben sind zur Rechten und zur Linken heller behandelt, je eine bildet durch dunklere Töne ein trennendes Glied, eine Cadenz. Doch ist alles harmonisch zusammengestimmt, weil die hellen Farben in den dunklern ihr Echo finden durch helle Lichter, und weil den dunklern Theilen in den lichtern tiefe Schatten entsprechen. Die Inschriften sind weiss auf dunklem Grund oder schwarzblau auf Gold.

Die Kleidung ist die damals übliche. Die drei Apostel und der Vorläufer tragen Tuniken und Pallien, die Bischöfe und der Priester Caseln, die Päpste über den Caseln ein Pallium. Die vier dem Soldatenstande angehörenden Martyrer haben weite weisse Mäntel mit grossen viereckigen Besatzstücken, wie man sie auf den Ceremonienbildern in S. Vitale bei den Hofherren findet.

Sind die Mosaiken von S. Agnese und in der Kapelle des hl. Venantius Werke der römisch-ravennatischen Schule, so tritt uns in der kleinen Apsis der merkwürdigen Kirche *S. Stefano Rotondo* (Bild 116) ein fremdländisches Element entgegen. Papst

Simplicius († 482) hatte sie geweiht; Papst Theodor übertrug in sie die Reliquien der hll. Primus und Felician, gab ihr 648 eine Apsis und zierte diese mit Mosaiken, welche nach dem Vorbilde der nur etwa ein Jahrzehnt jüngern von S. Agnese entworfen wurden[1]. Wie dort neben der Patronin zur Rechten und Linken zwei Päpste stehen, finden wir hier die beiden Schutzheiligen. Sie sind gekleidet wie jene vier Martyrer aus dem Soldatenstande in S. Venanzio, stehen auf einem Boden, woraus, wie in S. Apollinare in Classe und in S. Vitale zu Ravenna, Blumen aufwachsen, und halten in der Hand eine Rolle, wohl das Symbol ihres Glaubensbekenntnisses. Oben in der Mitte der Apsis hält die von Sternen umgebene Hand Gottes den Siegeskranz, wie in S. Agnese. Bis dahin bleibt alles im Kreise der Mosaicisten von Rom und Ravenna. Nun wächst aber zwischen den hll. Primus und Felician, unter jener Hand Gottes, aus dem blumigen Boden ein mit Sternen besetztes Kreuz auf. Ein runder Rahmen mit dem bärtigen Brustbilde Christi, dem Gottes Hand jene Krone reicht, liegt auf diesem Kreuz. Bereits

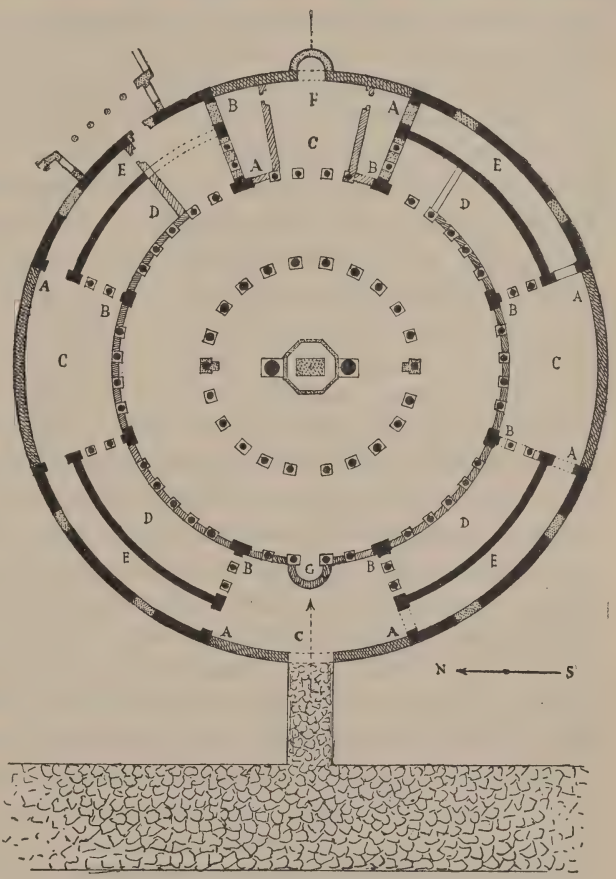


Bild 116. S. Stefano Rotondo zu Rom.
Ergänzter Grundriss.

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 249. 334, n. 9. *Garrucci* tav. 274, 2. *de Rossi*, Musaici, fasc. 15, n. 31.

Garrucci[1] hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese „Darstellung der Kreuzigung" sich schon auf den kleinen, bleiernen Krüglein zu Monza findet, in denen Theodolinde Oele aus dem heiligen Lande erhielt. Stehen hier Primus und Felicianus neben dem Kreuze, so knien dort zwei Personen unter dessen Armen. Wahrscheinlich hat der Zeichner dieses Kreuzes zu Rom ein syrisches Vorbild benutzt. Wie kam er dazu?

Zu Rom war der Einfluss griechischer Künstler und Geistlichen vor dem 7. Jahrhundert gering, gewann aber dann grosse Bedeutung. Vom Jahre 642—752 regierten nach Ausweis des „Liber pontificalis" nicht weniger als 9 morgenländische Päpste: Theodor († 649), Johann V. († 686), Sergius († 701), Johann VI. († 705), Johann VII. († 707), Sisinnius († 708), Konstantin († 715), Gregor III. († 741) und Zacharias († 752). 5 derselben waren Griechen, 4 Syrier. Uebrigens war der „Syrier" Sergius in Sicilien geboren, der Vater des „Griechen" Johanns VI. zu Rom mit der Instandhaltung des kaiserlichen Palastes betraut. Vom Tode Gregors d. Gr. (604) bis zum Tode Leos III. († 816) regierten 32 Päpste, von denen 23 aus Italien, Sicilien und Dalmatien, 9 aus dem Morgenlande stammten. In jenen zweihundert Jahren, worin die byzantinischen Kaiser, wie nie zuvor und nachher, Rom beherrschten und die Papstwahl beeinflussten, verhält sich also das „griechische" Element zum lateinischen wie 2 : 5, wenn wir nur Rücksicht auf die Nationalität der Erwählten nehmen. Eine griechische Kolonie war in Rom vollständig organisirt; sie bewohnte einen eigenen Stadttheil und besass ihre eigenen Gotteshäuser. Griechische Kirchen waren St. Maria in Cosmedin (Schola graeca), St. Anastasia, St. Georg in Velabro, St. Casarius in Palatio; griechische Männerklöster waren bei St. Erasmus, St. Sabas, St. Andreas, St. Stephan und Silvester, St. Lucia de Renatis, St. Stephan und Cassian, St. Praxedis. Ein Nonnenkloster der Griechen bestand bei St. Maria in campo Martio, wo der Leib des hl. Gregor von Nazianz ruhte. Paul I. († 767), welcher griechischen Mönchen das Kloster der hll. Stephan und Silvester geschenkt hatte, sandte an Pipin I. griechische Bücher, u. a. Werke des Dionysius Areopagita[2]. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt noch heute griechische Handschriften, welche in

---

[1] Storia IV, 274 und VI, tav. 434 sg. Das Brustbild Christi ist vollständig erneuert. Neu sind auch grosse Theile der Kleider der beiden Heiligen, des Kreuzes und des Hintergrundes.

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 464. *Jaffé* 2346 u. 2351.

Rom von Orientalen hergestellt wurden[1]. Trotzdem blieb der Einfluss griechischer Kunst und Cultur beschränkt. Obwohl z. B. Paschalis I. († 822) die Kirche der hl. Praxedis griechischen Mönchen überwies[2], blieb der Stil der von ihm in dieser Kirche erneuerten Mosaiken anerkanntermassen römisch. Dies beweist also, wie wenig aus solcher Berufung griechischer Mönche für die Kunstthätigkeit Roms an und für sich folgt. Vor dem Todesjahr Gregors d. Gr. (604) herrschte zu Rom byzantinische Kunst ebensowenig als die byzantinische Sprache; selbst Gregor d. Gr. verstand kein Griechisch[3]. Die meisten Päpste des 7. und 8. Jahrhunderts standen keineswegs immer in freundlichem Verhältniss zu Byzanz. Auch die griechischen und syrischen Päpste haben gegen die Kaiser gekämpft, welche den Monotheletismus einführen wollten. Der griechische Papst Theodor blieb bei der Verdammung des von Kaiser Heraklius erlassenen Glaubensedictes (Ekthesis) über den „einen Willen in Christus". Papst Martin I., Theodors Nachfolger, wurde nach Byzanz geschleppt und starb als Martyrer, wodurch bei allen Italienern die Abneigung gegen Byzanz gesteigert ward. Als Leo der Isaurier den Bilderstreit begann, widerstand ihm der Syrier Gregor III. mit aller Kraft. Dass er und sein Nachfolger Zacharias, der letzte morgenländische Papst, durch den Bildersturm aus dem byzantinischen Reiche vertriebene Künstler in Rom aufgenommen habe, ist sehr möglich, sogar wahrscheinlich, auch werden im Verlaufe des Bilderstreites griechische Bilder und illustrirte Handschriften nach Italien gekommen sein[4].

Was beweist nun die Thatsache, dass in *S. Stefano Rotondo* die Kreuzigung dargestellt ist wie auf den Oelfläschchen, welche aus dem heiligen Lande nach Monza kamen, d. h. so, dass Christus nicht am Kreuze hängt, sondern nur sein Brustbild auf der Mitte eines grossen Kreuzes ruht? Papst Theodor, der Stifter des Mosaiks, stammte aus Jerusalem[5]. Er wird eine Vorliebe gehabt

---

[1] *Batiffol,* Librairies byzantines à Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire VIII (1888), p. 297 s.

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 54.

[3] *Jo. Diaconus,* Vita S. Gregorii II, 14. Epistol. I, 29; VII, 30 et 32; X, 39. *Migne,* PP. lat. LXXV, 93; LXXVII, 483. 887. 889. 1099.

[4] Die wichtige im 6. oder 7. Jahrhundert geschriebene und ausgemalte griechische *Evangelienhandschrift von Rossano,* die *Haseloff* 1898 bei Giesecke & Devrient zu Berlin meisterhaft herausgab, entstand vielleicht in Unteritalien. Vgl. Stimmen aus Maria-Laach 1899, Heft 3.

[5] Der Liber pontificalis sagt: „Theodorus, natione Grecus, ex patre Theodoro, episcopo (?) de civitate Hierusolima." Da kein Theodor zu Jerusalem

haben für eine ihm von Kindheit an geläufige Auffassung, besass vielleicht ein Bild, worauf die Kreuzigung nach der Sitte seiner Heimat gebildet war. Ist nicht alles genugsam erklärt, wenn man annimmt, er habe *römischen* Künstlern den Auftrag gegeben, das Kreuz der Apsis nach syrischen Vorbildern zu zeichnen und auszuführen? Wollte man weiter gehen, so müsste man nicht behaupten, er habe Künstler aus Byzanz berufen, sondern aus Jerusalem oder Antiochien. Ein ähnliches Urtheil wird hinsichtlich der damals in St. Peter ausgeführten Arbeiten zu fällen sein.

Bereits Papst Severinus hatte im Jahre 640 in der Apsis der Basilika des Apostelfürsten die Mosaiken erneuert. Sie sind verschwunden (vgl. S. 130, Bild 89). Erhalten sind in Zeichnungen und Resten die Mosaiken, womit der griechische Papst Johann VII. († 707) eine von ihm in der alten Peterskirche erbaute Kapelle ausstattete. Sie hiess *Praesepe S. Mariae* oder Domus S. Dei Genetricis, barg jedoch nicht das berühmte Tuch der hl. Veronika mit dem Bildnisse des Herrn. Die Mosaiken über dem Altare zeigten unter einem Bogen die Gottesmutter mit ihrem Kinde zwischen den Apostelfürsten; auf einer Wandfläche über jenem Bogen erschien die allerseligste Jungfrau ohne ihr Kind als Orante. Sie war sehr reich gekleidet wie eine Kaiserin, der Stifter stand in kleinerer Gestalt neben ihr[1]. Vielleicht hatte er verordnet, die Gottesmutter so darzustellen, weil er im Palaste auf dem Palatin erzogen worden war, wo er die Bilder der Herrscher und Herrscherinnen von Byzanz ständig ausgestellt sah. 8 Bilder waren um die Gestalt der Jungfrau als Rahmen angebracht. Sie schilderten 12 grössere und 4 kleinere, im ganzen also 16 Scenen. Die 7 ersten stellten Ereignisse aus Christi Jugendleben, die 9 folgenden solche aus dem spätern Leben des Herrn dar. Auf einer

---

Bischof war, welcher als Vater des Papstes gelten kann, muss der Satz verdorben sein und nur besagen wollen, Theodor stamme aus Jerusalem.

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 329, n. 2; 386, n. 2. *de Rossi*, Inscriptiones II, 212, n. 61; 218, n. 90; 217, n. 19. *Garrucci* tav. 279 sg. Revue de l'art chrétien XXVI (1893), 361 s. Tracht und Haltung der allerseligsten Jungfrau erinnern sehr an das Bild der Nonnosa an einem Grabe des Cömeteriums des hl. Januarius zu Neapel und an dasjenige der hl. Agnes in der Apsis ihrer Kirche bei Rom. Vgl. *Garrucci* tav. 279, n. 2 mit 101, n. 2. Ueber den byzantinischen Charakter der Mosaiken der Kapelle Johanns VII. vgl. *Dobbert*, Das Abendmahl Christi in der bild. Kunst (Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, 192). *E. Müntz*, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie (Revue archéologique. Nouv. série, XXIV [1877], 155). *de Rossi* (Musaici) bemerkte nichts, was ihn in auffallender Weise an byzantinische Kunstwerke mahnte.

andern Wand war die Geschichte der Apostelfürsten in 6 Bildern gegeben. In den 3 ersten Scenen sah man die Predigt des hl. Petrus zu Jerusalem, Antiochia und Rom, in den 2 folgenden die Begegnung desselben mit dem Zauberer Simon vor Nero, im letzten den Martertod der beiden Apostelfürsten.

Wenige Bilder haben auf die Entwicklung der christlichen Ikonographie des Abendlandes mächtigern Einfluss geübt als diese; denn es lässt sich nicht verkennen, dass Mosaiken, die in St. Peter an einer in die Augen fallenden, viel besuchten Stelle angebracht waren, den Pilgern im Gedächtniss blieben und nachgeahmt wurden. Die im 8. Jahrhundert verfasste Beschreibung der vaticanischen Basilika forderte auf, nach dem Besuch der Kapelle des Vorläufers „unter dessen Geleit (durch das rechts vom Eingange gelegene Seitenschiff herab) zu laufen zur Krippe der hl. Maria und sie (d. h. ihre Kapelle) zu küssen".

Johann VII. liess im christologischen Cyklus seiner Kapelle Scenen einflechten, welche sich auf morgenländische Apokryphen[1] gründeten und bis dahin in Italien selten dargestellt worden waren. Bei der Darstellung der Geburt Christi waschen die beiden Hebammen das Kind. Salome erhebt ihren zur Strafe des Unglaubens gelähmten Arm, um vom Herrn, der in der Krippe liegt, Heilung zu erflehen. Im Cömeterium des hl. Valentinus sieht man eine ähnliche Composition[2]. Sie ist an 50 Jahre älter und geht zurück auf Papst Theodor († 649), der nach syrischen Vorbildern jenes Mosaik von S. Stefano Rotondo herstellen liess. In jenem Cömeterium ist neben diesem Weihnachtsbilde eine Kreuzigung gemalt, die vielleicht ebenfalls unter Benutzung syrischer Malereien entstand. Christus hängt dort am Kreuze mit einem langen, ärmellosen Rock (Colobium), neben ihm stehen Maria und Johannes, oben erscheinen Sonne und Mond, unten aber ist das Kreuz mit Keilstücken im Boden befestigt. Im Mosaik des Papstes Johanns VII. finden wir eine ähnliche Kreuzigung, aber unter den Kreuzesarmen, also näher beim Herrn als Maria und Johannes, stehen Longinus mit der Lanze und der Schwammträger, so wie in dem berühmten Codex, den der Syrier Rabulas 586 vollendete[3]. Da diese Handschrift erst im

[1] Evangelium infantiae Salvatoris c. 2 s. Evangelium Iacobi c. 19 s. Evangelium de nativitate S. Mariae c. 13 bei *Thilo,* Codex apocryphus p. 69. 245 s. 379.

[2] *Garrucci* II, 92, tav. 84. Vgl. Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 334, n. 10. *Cahier* et *Martin,* Mélanges d'archéologie I, 22 s. *Kraus,* Real-Encyklopädie II, 486.

[3] Vgl. *Garrucci* tav. 280, n. 8 mit tav. 139, n. 1.

Jahre 1497 aus dem Morgenlande in die Laurentianische Bibliothek zu Florenz gelangte, konnte ihr Kreuzigungsbild nicht unmittelbar für die Mosaiken unserer vaticanischen Kapelle dienen. Es ist übrigens nachträglich eingefügt und jünger als die übrigen Miniaturen des Buches (Bild 117). Trotzdem zeigt es im grossen und ganzen, wie man während des 6. und 7. Jahrhunderts in Syrien das Opfer von Golgatha schilderte. Auffallend ist nun, wie sehr diese Miniatur mit jenem Mosaikbilde übereinstimmt. Hier wie dort erscheinen neben dem Kreuze Maria, Johannes, Longinus und der Schwammträger; hier wie dort erhebt Maria die gefalteten Hände unter ihrem Pallium, finden wir oben Sonne und Mond, fehlt das Fussbrett, trägt der Herr ein Colobium. Im römischen Mosaikbilde ist Christi Kreuz so mit Pflöcken im Boden befestigt, wie die Kreuze der Schächer im syrischen Codex. Freilich gibt es auch Unterschiede; enthält doch die Miniatur 13, das Mosaik nur 5 Personen. Aber die Aehnlichkeit bleibt so gross und Kreuzesbilder dieser Art sind um jene Zeit noch so selten, dass die Uebereinstimmung sich am besten durch Ableitung aus derselben Quelle erklären lässt; diese Quelle aber haben wir in den Kirchenprovinzen Antiochia und Jerusalem, nicht in Byzanz, zu suchen.

Das Kreuzigungsbild der Kapelle stimmt überdies ziemlich genau überein mit Darstellungen der Kreuzigung auf zwei alten, aus dem Morgenlande stammenden Reliquiaren zu Monza [1]. Auch die Erscheinung des Erstandenen ist hier wie dort fast dieselbe. Auf einem der Oelfläschchen zu Monza haben wir dieselbe Darstellung der Heimsuchung und Taufe Christi wie auf der Wand der Kapelle. Selbst die beiden auffallenden Säulen, welche zu Rom neben dem Bilde der Gottesmutter und des Stifters stehen, finden wir auf jenem Fläschchen neben Maria und Elisabeth. Man wird ferner bei Vergleichung anderer Scenen des syrischen Buches mit den Mosaiken eine Schulverwandtschaft nicht verkennen können [2].

Der zweite Cyclus der Kapelle des Vaticans verherrlicht die Apostelfürsten und war jedenfalls lateinisch oder seit langem in Rom latinisirt. Wichtig war hier vor allem die Darstellung des Martyriums der Apostelfürsten. Ein Henker enthauptete dort den hl. Paulus, der *hinkniete,* während ein zweiter noch beschäftigt war,

---

[1] Vgl. *Garrucci* tav. 280, n. 8 mit tav. 433, n. 3—5.

[2] Vgl. *Garrucci* tav. 280, n. 1 u. 4 und 279, n. 2 mit tav. 433, n. 8 und die Heilung des Besessenen bei *Garrucci* tav. 279, n. 1 mit tav. 134, n. 2; den Einzug in Jerusalem, tav. 280, n. 7 mit tav. 137, n. 2.

Bild 117. Kreuzigung. Miniatur aus der Handschrift des Rabulas zu Florenz.

den linken Fuss des hl. Petrus auf ein Kreuz anzunageln, dessen oberes Ende in die Erde eingelassen war [1].

Stil und Technik der Mosaiken Johanns VII. ist trotz des Zurückgehens auf morgenländische Quellen in keiner Weise byzantinisch. Viele betrachten feine, sorgsame Arbeit als Kennzeichen konstantinopolitanischer Künstler; die spärlichen Reste unserer Mosaiken sind dagegen aus grossen Pasten in einer Art zusammengesetzt, die laut den Verfall ankündigen. Selbst *Crowe* und *Cavalcaselle* [2], die überall, wo sich in dieser Periode etwas Besseres zeigt,

[1] Der Zeichner benutzte als Quelle die im 5. Jahrhundert entstandene *πράξεις πέτρου καὶ παύλου*, Passio Petri et Pauli. Sie ist in zahlreichen lateinischen, bis ins 10. Jahrhundert hinaufreichenden Handschriften überliefert und wird einem Marcellus zugeschrieben. *Lipsius*, Die apokryphen Apostelgeschichten II, 284 f. In ihr wird erzählt, als Simon Magus sich von einem *Thurme* zum Fluge erhob, habe Paulus *knieend* gebetet, Petrus aber die Beschwörung vorgenommen. Dadurch erledigen sich die Schwierigkeiten, welche *Garrucci* (IV, 103) bei Erklärung des Bildes findet, weil es nicht zum Bericht *älterer* Quellen stimme. Petrus hält in den drei ersten Bildern jedesmal zwei Schlüssel.

[2] Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausg. I, 42 f.

byzantinische Einflüsse voraussetzen, sehen hier wegen der unbeholfenen Arbeit eine Fortsetzung der „altrömischen Weise", einen Beweis der „Selbständigkeit der Kunst in Rom". Alle Inschriften sind lateinisch, und über dem Kreuze findet man hier das erste bekannte römische Beispiel des Titels: I. N. R. I.

Dass sich in diesen Mosaiken zwei so verschiedene Elemente zeigen: Benutzung syrischer (byzantinischer?) Vorbilder für die Composition, Verharren in den alten italienischen Ueberlieferungen für Stil und Ausführung, erklärt sich gerade so wie die ungewöhnliche Zeichnung in der Apsis von S. Stefano. Ein morgenländischer Papst besass morgenländische Bilder, vielleicht illustrirte Handschriften, befahl seinen Mosaicisten, dieselben zu Grund zu legen, und brachte so fremde Elemente in die römische Arbeit. Benutzung älterer Tafelbilder oder Miniaturen verräth sich in den Mosaiken Johanns VII. laut. Nur da, wo fertige Vorbilder benutzt werden, kann man einzelne Scenen so vereinen, wie dies hier geschah. Sind doch oben in den Ecken grössere Scenen in einen Rahmen gestellt, in das von jenem Rahmen eingefasste Feld aber kleinere Scenen mit neuen Rahmen hineingepresst. So verfährt niemals ein Künstler, welcher seine Composition frei erfinden darf. Ein solches Verfahren kehrt bei Mosaiken nie wieder.

Wenn an 80 Jahre später (787) das siebente allgemeine Concil zu Nicäa sich auf den Grundsatz berief, die Composition werde nicht der freien Wahl der Maler überlassen, sondern sei von der Ueberlieferung und von den Bestimmungen der geistlichen Obrigkeit abhängig, dann konnten gewiss in St. Peter zu Rom morgenländische Darstellungen, die ausserhalb des bis dahin dort üblichen Bildervorrathes lagen, nicht Platz gewinnen ohne Genehmigung, ja ohne eine gewisse Initiative des Papstes. Die Reihe der syrischen und griechischen Päpste gibt also die Lösung für das Räthsel, wie so fremdartige Darstellungsarten in Italien Aufnahme finden konnten. Nicht die Einwanderung fremder, aus dem Morgenlande vertriebener Maler, nicht die mächtige Herrschaft byzantinischer Herrscher und ihrer Hofkunst haben in die italienische Kunst des 7. und 8. Jahrhunderts Neuerungen eingebürgert. Nicht die Unfähigkeit italienischer Meister, sondern persönliche Hochschätzung von seiten der morgenländischen Päpste und ihrer Freunde haben morgenländischen Motiven den Zulass geöffnet, haben in der Art der Darstellung ikonographische Neuerungen eingeführt. Griechische oder syrische Maler haben die Päpste kaum herbeigezogen. Gerade unter Johann VII. spricht alles dafür, dass einheimische

Meister seine Pläne ausführten. Den Ausländern stand stets eine italienische Partei gegenüber; die zwiespältigen Papstwahlen beweisen es. Man konnte die Handwerker Roms nicht brodlos machen. Dass aber solche da waren, beweist das „barbarische" Mosaikbild des hl. Sebastian in *S. Pietro in Vincoli* (Bild 118). Papst Agatho wird es nach 680 dort haben aufstellen lassen. Der Heilige ist in der Tracht eines vornehmen Hofherrn jener Zeit dargestellt und hat darum zum Theil byzantinisches Kostüm. Sein Name ist aber in lateinischen Buchstaben gegeben: Scs Sebastianus[1]; seine Gestalt ist die eines ältern Mannes.

Bild 118. Der hl. Sebastian. Mosaik in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

Ein *Bild der hl. Euphemia* (Bild 119), das Papst Sergius († 701) in der Apsis ihrer Kirche herstellen liess, zeigt die Heilige als Orante zwischen zwei Schlangen. Ueber ihrem Haupte hält die Hand Gottes eine Krone. Ihre Kleider sind zwar einfacher als diejenigen der hl. Agnes in deren um 630 entstandener Mosaik, aber doch mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Da nur eine Zeichnung[2] erhalten blieb, lässt sich über den Stil nicht urtheilen.

Bild 119. Die hl. Euphemia. Mosaik in S. Eufemia zu Rom.

Eine neue Blüthe der Kunst begann zu Rom unter der Herrschaft Karls d. Gr. und der beiden grossen Päpste Leo III. (795—816) und Paschalis (817—828). Das berühmteste Werk Leos III. sind die Mosaiken seines Triclinium am Lateran, worin er sich mit Karl d. Gr. darstellen liess und worüber im achten Kapitel zu berichten sein wird. Derselbe Papst liess sich

[1] *Garrucci* tav. 275, n. 3.

[2] *Garrucci* tav. 275, n. 4.

und Karl d. Gr. auch in den Mosaiken der *Kirche der hl. Susanna* darstellen mit der Inschrift: *Beate Petre dona vitam Leoni papae et bictoriam Carulo dona (? domino).* „Hl. Petrus, gib das Leben Leo dem Papste und gib (?) Sieg Karl (dem Herrn)."

Von den Mosaiken, die Leo in der lateranensischen *Kapelle des hl. Michael* und in einer *Kreuzkapelle* anfertigen liess, blieb nichts übrig. Theilweise erhalten sind dagegen diejenigen der Apsis und der sie einschliessenden Wand in *S. Nereus und Achilleus.* Sie belehren uns über die Fähigkeiten und über den Stil der Künstler dieses Papstes. Ihre schlanken, klar gezeichneten Figuren sind ohne Grösse, verrathen aber ernstes Streben. In der Apsis stand vor einem Vorhange ein grosses Kreuz auf einem Berge, dem die vier Flüsse entquollen. Je drei Schafe nahten sich rechts und links. Ueber der Apsis trägt die Wand in der Mitte ein Bild der Verklärung, worin aber nicht wie in S. Apollinare in Classe zu Ravenna Symbole mit historischen Figuren vermengt sind. Christus steht in ihm auf tiefblauem Grunde in einer grossen Mandorla zwischen Moses und Elias; die drei Apostel aber verehren ihn tief gebeugt[1]. Auf der rechten Seite der Wand ist die Verkündigung dargestellt, auf der linken steht nur ein Engel neben der thronenden Gottesmutter. Diese Gruppe ist leer und erscheint wie ein Ausschnitt des Bildes in S. Apollinare Nuovo, wo Maria, wie hier, ihr Kind mitten auf dem Schosse vor sich hält, aber vier Engel ihren Hofstaat bilden.

Der Charakter der römischen Mosaiken aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts zeigt sich am klarsten in der *Basilika der hl. Praxedis,* bei S. Maria Maggiore und bei S. Pudentiana[2]. Paschalis gab ihr drei grosse Mosaikarbeiten für die Apsis mit ihrer Bogenwand, für den das Querschiff abschliessenden Triumphbogen und für die Zenokapelle. Für *die Apsis und ihre Wand* diente das Mosaik von St. Cosmas und Damian am Forum zum Vorbild. Führen dort Petrus und Paulus jene beiden heiligen Aerzte zu dem hoch in den Wolken in grosser Gestalt erscheinenden Heiland, so geleiten sie hier die beiden heiligen Schwestern Praxedis und Pudentiana zu ihm. Wie dort der hl. Theodor und der Stifter, Papst Felix, in den Ecken unter Palmen stehen, so hier der Diakon oder Priester Zeno mit Paschalis. Wo dort über der Hand Gottes

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 28, n. 102; 17, n. 66; 47, n. 128. *Garrucci* tav. 284. *de Rossi,* Musaici, fasc. 21, n. 43.

[2] *Garrucci* tav. 285 sg. *de Rossi,* Musaici, fasc. 5, n. 10; fasc. 9, n. 18. Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 54.

und ihrer Krone im Bogen Christi Monogramm glänzt, sehen wir hier das Monogramm des Stifters. Im untern Rande kommen hier wie dort zwölf Lämmer zum heiligen Berge, auf dem das Lamm Gottes steht. Auf der Wand um den Bogen der Apsis ist die Darstellung der Kirche der hll. Cosmas und Damian copirt, die heute zur Hälfte verloren ist und nur mit Hilfe dieser Copie ergänzt werden kann. (Vgl. S. 133, Bild 93.)

Aber welcher Unterschied trennt die Copie vom Original! Der Abstand von drei Jahrhunderten zeigt sich klar, die Kluft zwischen der antiken Kunstfertigkeit und einem späten Versuch, sie zu erreichen. Dort grosse, freie Haltung, offene, charaktervolle Köpfe, feiner Faltenwurf; hier alles kleinlich, unsicher, grob. Die Figuren sind schmächtig und unbedeutend geworden, wie das neue römische Reich ein Schatten des alten war. Und doch wohnten im neuen Kaiserreich grosse, lebenskräftige Ideen. Das Mosaik beim Forum Romanum gleicht dem Abendroth der scheidenden Sonne, das von S. Prassede der Morgenröthe der mittelalterlichen Kunst. Dort hatte nur der Heiland einen einfachen Nimbus, die Heiligen entbehrten desselben; hier gab man dem Herrn den grossen Kreuzesnimbus, den Heiligen den einfachen Nimbus, dem Stifter den viereckigen. Dort tragen alle, ausser Theodor, das einfache Pallium über der Tunica; hier sind die beiden heiligen Jungfrauen in schwere, goldverbrämte Kleider, der heilige Zeno und der Papst fast in die heute üblichen, schon damals eingebürgerten liturgischen Gewänder gehüllt. Hier wie dort trennen die Figuren sich durch ihre goldene, hellfarbige Kleidung vom dunkeln Grunde; aber die feinen Contraste und Vermittlungen, der klare Ton und das ruhige Echo fehlen den Farben in S. Prassede. Wohl erheben auch hier Christus, Petrus und Paulus eine Hand, aber sie thun es so lahm und unentschieden, dass die gesuchte Wirkung nicht erzielt wird; sie sind überdies so nahe zusammengerückt, dass sie sich kaum eine kräftige Bewegung erlauben dürfen. Der Heiland ragt über die Heiligen heraus, aber nicht mehr, weil er hoch steht und die Farben ihn hervortreten machen, sondern weil seine Gestalt um ein Drittel länger ist als die seiner Umgebung. Man könnte dieses Mosaikbild von Prassede fast ansehen als feierlichen Ausdruck des Bruches mit all den byzantinischen und syrischen Einflüssen, welche die Herrschaft der oströmischen Kaiser, ihre Exarchen und die durch ihren Einfluss gewählten morgenländischen Päpste gebracht hatten. Es greift zurück auf antike Vorbilder, sucht sich zu heben durch Nachahmung klassischer und altchristlicher Kunstwerke der Stadt

Rom. Was die Kaiserkrönung Karls dem Despoten in Konstantinopel sagte, das zeigte dies Mosaik im Chore von S. Prassede den Freunden byzantinischer Kunstwerke.

Eigenartig ist das zweite Werk des Paschalis, das von einem römischen Künstler neuentworfene Mosaikbild auf der Triumphbogenwand (Bild 120) am Ende des Mittelschiffes. Es fasst zwei Scenen zusammen: den Zug der Heiligen zum himmlischen Jerusalem und ihre Seligkeit beim Sohne Gottes. Ueber dem Scheitel des Triumphbogens erblickt man die hohe Ringmauer der heiligen Stadt. In ihrem Innern schwebt der verklärte Heiland zwischen den drei grossen Erzengeln und zwischen Moses und Elias. Unter diesen Engeln und Propheten stehen zur Linken die hl. Praxedis, der hl. Petrus und fünf Apostel, zur Rechten Maria, Johannes der Täufer, Paulus und die fünf übrigen Apostel. Praxedis erhielt die Ehrenstelle vor Petrus als Patronin dieser Kirche, vor Paulus haben Maria und der Vorläufer den Vortritt[1].

Die Stadt Gottes mit ihrem fest geschlossenen Mauerring füllt die Mitte des Bildes. Eines ihrer Thore öffnet sich nach der rechten, ein zweites nach der linken Seite. Vor dem Thore zur Linken Christi sind ein Engel, Petrus mit seinem Schlüssel, Paulus und Michael hingestellt. Der letztere fordert durch seine Handbewegung die nahenden Heiligen auf, einzutreten. Am Thore zur Rechten stehen zwei Engel als Wächter. Die Heiligen, welche eingelassen werden sollen, bilden vor jedem Thore zwei Reihen. Die Heiligen der obern Reihe tragen Kronen, die der untern Palmen. Sie stellen wohl jene Martyrer (Männer, Frauen, Jungfrauen und Kinder) dar, deren Leiber Paschalis hierhin übertrug und deren Reliquien heute in grossen, vom hl. Karl Borromäus in Auftrag gegebenen Schränken unterhalb der Mosaiken ruhen. Neue Ideen treten hier ein. Die Poesie der Heiligenverehrung zeigt uns Petrus als Pförtner des Himmels, Michael als Seelenführer. Die Schranken der alten Cyklen sind durchbrochen, weiterer Entwicklung sind die Wege gebahnt.

Für die *Farbengebung* sind die bewährten Grundsätze der alten Mosaicisten festgehalten. Jene Reihe, deren Heilige Palmen tragen,

[1] Auf den Pallien der hll. Petrus und Paulus steht ein P, auf denjenigen zweier anderer Apostel ein I, letztere sind wohl Johannes und Jacobus. Dagegen trägt ein Apostel ein H auf dem Pallium, das zu keinem Apostelnamen passt. Ebenso liest man auf dem Pallium anderer Heiligen der Mosaik ein P, obwohl deren Name nicht mit diesem Buchstaben beginnt. Diese Zeichen sind also willkürlich verwendet. Drei Engel tragen in der Abbildung bei *Garrucci* Kreuze auf langen Stangen; im Originale halten sie nur Stäbe.

ist weiss auf blauem Hintergrunde. Alle sind weiss gekleidet, weil dem Seher der Offenbarung (7, 9) die Martyrer so gezeigt wurden. Ueber ihnen stehen die Heiligen, welche Kronen haben, vor einem goldenen Hintergrunde, aber auf einem grünen Boden, welcher einen breiten Trennungsstreifen bildet zwischen jenem Blau und Gold der Hintergründe. Roth ist auch hier nur sparsam verwendet.

Das dritte grosse Werk des Paschalis findet sich auf der Evangelienseite in der Ecke, welche das Seitenschiff mit dem vortretenden Querarm bildet, in der *dem hl. Zeno geweihten Kapelle.* Die Italiener nennen sie „orto del paradiso", „Paradiesesgarten". Alle ihre Wände sind mit goldenen Pasten bedeckt, aus denen farbige Figuren voll Lebhaftigkeit heraustreten. Wenn man Kleines mit Grossem ver-

Bild 120.
Mosaik des Triumphbogens von S. Prassede zu Rom.

gleichen darf, so erinnert dieser mit einem so hochklingenden Namen ausgezeichnete Raum an das Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna. Wir dürfen um so eher annehmen, dass man in Rom ravennatische Vorbilder gerne berücksichtigte, weil Karl d. Gr. damals die Anlage von S. Vitale beim Bau seiner Palastkapelle zu Aachen frei nachahmte, Leo III. aber die Kirche S. Apollinare in Classe durch seine römischen Arbeiter herstellen liess[1]. Die Thüre der Zenokapelle endet im Halbkreis. Um ihn legten die Mosaicisten[2] auf die Aussenwand zwei breite Streifen, einen goldenen und einen blauen. In den *goldenen* setzten sie zehn *grüne* Kreisflächen mit den *vielfarbigen* Brustbildern der Gottesmutter, der hll. Zeno und Valentin, Praxedis und Pudentiana sowie sechs anderer heiligen Jungfrauen oder Martyrinnen. In den zweiten, *blauen* Rahmen

[1] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 31. *Agnellus* n. 168 (Mon. Germ. SS. rer. Longob. p. 387).

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 55 et 64, n. 14. *de Rossi*, Musaici, fasc. 12, n. 24. *Garrucci* tav. 287 sg.

kamen *goldene* Medaillons mit den *weissgekleideten* Brustbildern Christi und seiner Apostel. Eine viereckige Umfassung des zweiten Rahmens trägt auf grünem Grunde in zwei goldenen Medaillons die Brustbilder zweier weissgekleideten Propheten. Eine solche Anordnung von Bildnissen um einen Bogen sah der Künstler oft, sogar in heidnischen Werken. Christliche Vorbilder fand er z. B. in S. Sabina zu Rom[1] und zu Ravenna in den Mosaiken der erzbischöflichen Kapelle.

Ist man eingetreten, so befindet man sich in einem kleinen Raum mit quadratischem Grundriss. Die Mosaiken seines Gewölbes erinnern an jene erzbischöfliche Kapelle, an S. Vitale, und an die Kreuzkapelle beim Baptisterium des Lateran; denn im Goldgrund stehen vier weissgekleidete Engel auf Kugeln. Sie heben einen dunkelblauen Kreis empor, woraus Christi Brustbild in goldenen Gewändern und mit goldenem Nimbus herabblickt. Die Engel haben hier, wie in den andern Mosaiken von S. Prassede, hellblaue Nimben, während Christus und die Heiligen goldene tragen. Vielleicht wollten die Künstler durch das Blau an den Aether erinnern, aus dessen Höhen die himmlischen Geister zu uns herabsteigen. Zur Rechten und Linken und dem Eingang gegenüber ist jede Wand von einem Fenster durchbrochen, neben dem, wie im Mausoleum zu Ravenna, auf Goldgrund grosse weisse Figuren erscheinen mit goldenen Nimben. Rechts vom Eingange wenden sich die hll. Agnes, Pudentiana und Praxedis, links die Apostel Jacobus, Andreas und Johannes zu den Bildern der Gottesmutter und des Täufers, welche der Thüre gegenüber, oberhalb des Altares stehen. Ueber der Thüre schliessen die neben dem Throne Gottes befindlichen Apostelfürsten diese Reihe. Inhaltlich entspricht sie einer Apsis, in der neben dem Throne Gottes auf einer Seite der Vorläufer, Petrus und drei Apostel, auf der andern Maria, Paulus und drei Jungfrauen angebracht wären.

In der untern Hälfte der Zenokapelle enthält die Altarnische die Verklärung Christi, die Nische einer Seitenwand das auf dem Berge stehende Lamm mit vier Hirschen, welche aus den vier Strömen trinken, dann ein Bild der Höllenfahrt Christi, welcher die Altväter erlöst und hinter dem ein Todter aus einem Grabe ersteht, endlich die Brustbilder der hl. Pudentiana, der Gottesmutter, der hl. Praxedis und der „Theodo(ra) episcopa“ [2].

---

[1] Dort liess Papst Cölestin (422—432) um den Bogen in Brustbildern Christus mit vierzehn Heiligen darstellen. *Garrucci* tav. 209.

[2] Die jetzige Inschrift: „Theodora Episcopa“ ist neu. Aber in der Kirche meldet eine Inschrift von 817: „Benignissimae suae (Paschalis) genitricis, scilicet domnae *Theodorae episcopae* corpus quiescit.

Laut einer alten Inschrift war diese Theodora die Mutter des Papstes Paschalis. Weil der Künstler ihr einen grünen, *viereckigen* Heiligenschein gab, nahm man an, ihr Porträt sei hier vor dem Tode angebracht worden, als das der Stifterin der Mosaiken. In der beim Eingange angebrachten Inschrift wird dagegen ausdrücklich ihr Sohn, Papst Paschalis, als Stifter genannt. Wie viel gilt nun die unter Berufung auf Johannes Diaconus [1] aufgestellte Annahme, ein solcher *viereckiger* Nimbus bezeichne stets *lebende* Personen? Sie muss jedenfalls auf Personen eingeschränkt werden, welche im Leben *hohe Aemter* bekleideten. Einen solchen Nimbus erhielten nämlich in unserer Periode Papst Johann VII. in den Mosaiken seiner in St. Peter errichteten Kapelle, Leo III. und Karl d. Gr. im Triclinium des Lateran und in der Apsis von S. Susanna, Paschalis in den drei Apsiden von S. Prassede, von Maria in Domnica und S. Cecilia, Gregor IV. in der Apsis von S. Marco zu Rom [2]. Johannes Diaconus schrieb im Jahre 872, ein solcher Nimbus sei „das Kennzeichen eines Lebenden", und kam zu dieser Aeusserung, weil er so viele Päpste mit dem quadratischen Nimbus in den von ihnen gestifteten Mosaiken dargestellt sah. Trotzdem liefern die Denkmäler den Beweis, dass seine Meinung höchstens zu seiner Zeit in einem bestimmt abgegrenzten Gebiete als Regel gegolten haben kann. Im Triclinium des Lateran gab nämlich Leo III. dem Konstantin, der fast seit einem halben Jahrtausend nicht mehr zu den Lebenden zählte, denselben Nimbus, womit er sich und Karl d. Gr. auszeichnete. In einer erst kürzlich veröffentlichten [3] Miniatur des 11. Jahrhunderts aus Monte-Cassino (Bild 121) trägt der Lehrer des hl. Benedikt einen viereckigen Heiligenschein, Benedikt selbst einen runden. Offenbar ist hier der Nimbus Symbol der Autorität, ohne Beziehung darauf, dass sein Träger noch lebt. Auch ein Goldglas und ein Stein aus Aquileja, worauf der Taufende einen Nimbus hat, wollen nur die hohe Stellung dessen bekunden, der das Sacrament spendet. Wahrscheinlich stiess man sich im 7. Jahrhundert daran, dass in den Mosaiken

[1] *Jo. Diaconus,* Vita s. Gregorii Magni IV, 84. *Migne,* PP. lat. LXXV, 251. Circa verticem (imago s. Gregorii) vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, non coronam (i. e. nimbum). Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius, dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit.

[2] *Garrucci* tav. 279. 282, n. 4. 283. 286 (der Nimbus des Paschalis in S. Prassede stammt vom Restaurator). 292. 294. Theodora ist die einzige Frau, die auf Denkmälern mit einem solchen viereckigen Nimbus erscheint.

[3] *Beissel,* Vaticanische Miniaturen. Taf. 8. Vgl. *Kraus,* Real-Encyklopädie II, 498. *Wilpert,* Un capitulo di storia del vestiario.

von S. Maria Maggiore Herodes, in S. Vitale zu Ravenna Justinian und Theodora, in S. Apollinare in Classe die drei Kaiser und der Erzbischof gleich den Heiligen *runde* Nimben [1] hatten. Um solche Personen auszuzeichnen, ohne sie den verklärten Heiligen gleichzustellen, entschloss man sich, ihnen einen *viereckigen* Nimbus zu geben. So ist er zum Symbol hochstehender Leute geworden, die nicht als Heilige verehrt werden konnten. Da fast alle, welche ihn tragen, als Stifter oder Wohlthäter von Kirchen wohl verdient hatten, im Bilde dargestellt zu werden, finden wir ihn thatsächlich meist bei Personen, die im Leben gemalt wurden. Verstorbenen, denen noch die Ehre eines Bildes gewährt ward, wurden meist als Heilige verehrt. Jenes Porträt der Theodora ist von ihrem Sohne Paschalis bestellt worden, entweder weil sie Mittel zur Herstellung der Mosaiken hergab, oder nachdem er ihr in jener Kapelle ein ehrenvolles Grab bereitet hatte.

Bild 121. **Der hl. Benedikt mit seinem Lehrer. Miniatur in Monte-Cassino.**

Wie in S. Prassede die Uebertragung vieler heiligen Gebeine aus den Katakomben in die Stadt Veranlassung zur kostbaren Ausstattung mit Mosaiken geboten hatte, so bewog die Uebertragung der Reliquien der hl. Cäcilia und ihrer Genossen den Papst Paschalis, deren jenseits der Tiber gelegene Titelkirche in Stand zu setzen [2] (Bild 122). Er gab ihrer Apsis die bis heute gut erhaltenen Mosaiken; die Mosaiken der Bogenwand sind 1725 untergegangen, aber durch Zeichnungen bekannt geblieben. Beide Arbeiten beschränkten sich auf Nachahmungen älterer Werke. Wie in der Apsis von S. Prassede ward auch in derjenigen von S. Cecilia die Composition von S. Cosma e Damiano frei copirt. In der Mitte überragt die griechisch segnende Gestalt Christi die sechs andern

[1] *Garrucci* tav. 275, n. 2. Vgl. oben S. 175, Bild 111.

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 56 s. *Garrucci* tav. 292. *de Rossi* Musaici, fasc. 11, n. 22.

Figuren mit den Schultern und mit dem Haupte[1]. Damit der Herr eine grössere Gestalt erhalte, sind sogar die Wolken, worauf er steht, tiefer gelegt als der Boden, welcher neben ihm sechs Personen trägt. Zur Rechten und Linken Christi sehen wir Petrus und Paulus. Aber nicht sie führen jemand zum Herrn. Hier ist Cäcilia Patronin; sie legt darum dem Papste Paschalis den Arm um die Schulter und empfiehlt ihn so dem Herrn. Ihr Gestus zeigt klar das Sinken des Geschmackes und der feinern Bildung. In S. Cosma e Damiano umarmen die Apostelfürsten die beiden heiligen Aerzte, also Männer, und geleiten sie zu Christus, in S. Prassede legt Paulus der Patronin, einer Jungfrau, den Arm um den Hals und auf die Schultern, hier thut dies eine Jungfrau dem Stifter. Die Idee verliert also Schritt für Schritt an Adel und Zartheit.

Bild 122. Inneres der Kirche von S. Cecilia zu Rom.

Wie Cäcilia mit Paschalis neben Petrus folgt, so stehen an den entsprechenden Stellen auf der andern Seite neben Paulus ihr Bräutigam Valerian und die hl. Agatha. Im untern Streifen der Apsis und auf dem untern Theile der Bogenwand finden wir wie in S. Prassede und in S. Cosma e Damiano zwölf aus den beiden

[1] Man vergleiche zu solchen Darstellungen, worin Christus grösser gebildet ist als die ihn umgebenden Personen, worin also die geistige Grösse versinnlicht ist, 1 Reg. 10, 23: Stetitque (Saul) in medio populi et altior fuit universo populo ab humero et sursum. *Virgilii* Aeneis VII, 783 s.:

Ipse inter primos praestanti corpore Turnus
Vertitur arma tenens et toto vertice supra est.

Vgl. Aeneis VI, 668. Aehnliche Stellen hat *Homer*.

Städten zum Lamm Gottes kommende Schafe[1] und die vierundzwanzig Aeltesten; doch hat der Mosaicist hier unter die Aeltesten noch zwölf Tauben gestellt.

Ueber der Apsis erhielt die Wand in S. Cecilia eine neue Composition. Der Mosaicist setzte in ihre Mitte ein Bild der Gottesmutter, neben deren Thron zwei Engel stehen und zu der von rechts und links je fünf Jungfrauen hinkommen. Zwischen je zwei dieser Jungfrauen stellte er einen Palmbaum, in die Ecken rechts und links eine Stadt. Offenbar hat er die Procession der Jungfrauen in S. Apollinare Nuovo frei nachgeahmt, wo ja dreiundzwanzig heilige Frauen und Jungfrauen aus der Vorstadt Classis zu Maria ziehen, neben der vier Engel als Thronassistenten stehen. Beachtenswerth ist die Freiheit, womit man in S. Cecilia die Heilige Schrift verwendet. Nur die Hälfte der von ihr eingeführten zehn Jungfrauen ist weise. Hier aber finden wir zehn weise Jungfrauen. Im Anschluss an unser Mosaik ist mehr als drei Jahrhunderte später (1148) die Fassade von S. Maria in Trastevere zu Rom mit den Bildern von zehn andern heiligen Jungfrauen verziert worden.

Auch in der Apsis der Diaconie *S. Maria in Domnica della Navicella* thront Maria. Sie sitzt dort auf einem reichen Sessel, hält ihr in ein goldenes Gewand gekleidetes Kind auf dem Schosse und ist umgeben von einer ungezählten Schar weiss gekleideter, dicht zusammengedrängter Engel. Die sechs ersten haben goldene, die übrigen grüne Nimben. Marias Schleier ist violett, ihr Kleid blau, ihr verziertes Schultertuch war mit Sternen besetzt[2]. Der Hintergrund ist dunkelblau, der mit Blumen besetzte Boden grün.

Unten kniet Papst Paschalis: er umfasst mit der Hand den rechten Fuss der Gottesmutter[3]. Ueber der Mitte der Apsis thront Christus bärtig, in goldenem Gewande, auf einem den Himmel sinn-

---

[1] Ueber die Schafe sagten vier um diese Zeit oder gar erst im 11. Jahrhundert in der Apsis der Kirche Gregors d. Gr. angebrachte leoninische Verse nach *de Rossi,* Inscriptiones II, 440:

Agni bisseni sunt discipuli duodeni
Pontificem magnum medium cognosce per agnum.
Ne sitiant agni, dant flumina quatuor amnem.
Sanctus Sanctorum medio stat discipulorum.

[2] Ecclesia sanctae Dei genetricis semperque Virginis Mariae, Dominae nostrae, quae appellatur Dominica. Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 55. *Garrucci* tav. 293. *de Rossi,* Musaici, fasc. 15, n. 32. Der Restaurator hat der Gottesmutter nur vier Sterne gelassen, einen auf dem Haupt und drei auf der Brust, auch ihre Kleidung vereinfacht und den reichen Perlenschmuck verringert.

[3] Matth. 28, 9: Et tenuerunt (mulieres) pedes eius (Christi) et adoraverunt eum.

bildenden Kreisabschnitt und in einer eiförmigen, dunkelblaugrünen Mandorla[1] (Bild 123). Neben ihm stehen zwei weissgekleidete Engel mit blauen Nimben und die zwölf Apostel mit goldenen Nimben, in weissen Kleidern, Petrus wie gewöhnlich zur Linken, Paulus zur Rechten. Paulus hält eine Rolle, Petrus seine Schlüssel; vier andere Apostel, wohl Johannes, Matthäus, Jacobus und Judas, tragen Bücher. Unter der langen Reihe dieser fünfzehn Figuren sind auf der Wand neben der Apsis in mehr als doppelt so grossem Massstabe zwei Propheten, vielleicht Jeremias und Isaias, dargestellt. Der ältere ist bärtig, trägt eine goldene Tunica und ein dunkelbraunes Pallium; der jüngere, bartlose, hat ein weisses Kleid unter einem hellbraunen Pallium.

Bild 123. **Mosaik auf der Wand von S. Maria in Domnica zu Rom.**

Gregor IV., der zweite Nachfolger des oft genannten Papstes Paschalis, liess in einer neben St. Peter erbauten Kapelle des hl. Gregor d. Gr. die Apsis und in S. Marco zu Rom sowohl die Apsis wie die Wand mit Mosaiken versehen[2]. Die Mosaiken jener Kapelle sind verschwunden, die von S. Marco erhalten, aber die schwächsten dieser Periode. Die sieben Figuren der Apsis heben sich vom Goldgrund kaum ab, weil ihre Kleidung zu viel Gold und zu viel Wechsel der Farben hat. Gleichgewicht ist rechts und links für die Farben zwar angestrebt, aber

---

[1] Die unter der Mosaik stehende Inschrift sagt:

Ista domus pridem fuerat confracta ruinis,
Nunc rutilat iugiter variis decorata metallis,
Et Deus ecce suus splendet seu Phoebus in orbe.

Derselbe Meister, welcher hier die Menge der Engel verfertigte, hatte wohl in S. Prassede jene Menge der Martyrer hergestellt, welche zum himmlischen Jerusalem ziehen. Vielleicht arbeitete er unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes in S. Cecilia.

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) II, 74, n. 6 et 8. *Garrucci* tav. 294. *de Rossi,* Musaici, fasc. 13, n. 27.

nicht entschieden genug durchgeführt. Ueberdies sind die Figuren weit von einander getrennt, weil jede auf ein Fussbrett gestellt ist. Solche in der spätern byzantinischen Kunst häufig vorkommende Fussbretter finden wir in lateinischen Denkmälern früh bei thronenden Figuren, bei stehenden schon zu Ravenna in S. Apollinare in Classe bei den beiden Erzengeln und im Oratorium des Papstes Johann VII. zu Rom bei der Gottesmutter. Der Heiland überragt in S. Marco die neben ihm stehenden Figuren nicht nur mit den Schultern, sondern von der Brust an. Je weniger die Künstler vermögen, ihn durch Zeichnung und Farbengebung hervorzuheben, desto mehr steigern sie seinen Massstab im Verhältniss zur Umgebung. Physische Grösse muss die moralische ersetzen. Wie in S. Cecilia macht der Herr den griechischen Segensgestus; auf seinem Fussbrett liest man die Buchstaben Alpha und Omega, im Buche die lateinische Inschrift: „Ich bin das Licht. Ich bin das Leben. Ich bin die Auferstehung." Ueber seinem Haupte hält die Hand des Vaters den Kranz, unter seinen Füssen erscheint der Phönix, welcher in S. Cosma e Damiano, in S. Prassede und in S. Cecilia oben in der Palme hinter dem Stifter sass. Die beiden Palmen, welche in ältern Mosaiken in den Ecken aufwachsen, sind zu kleinen Blumen verkrüppelt. Zur Linken des Herrn stehen laut den Inschriften: „Scs Marcus, Scs Agapitus, Sca Agnes", zur Rechten: „Scs Filicissimus, Scs Marcus Ebangelistas, Scissimus Dn. Gregorius PP." Diese Anordnung ist höchst auffallend und ungewöhnlich. Felicissimus und Agapitus, Diakonen des Papstes Sixtus II., stehen vor dem Evangelisten. Derselbe ist an eine weniger ehrenvolle Stelle versetzt, um den Papst Gregor zu umarmen und zu Christus zu geleiten. Freilich führt St. Cäcilia in ihrer Kirche in Trastevere so Paschalis I., aber dort stehen Petrus und Paulus vor ihr an der Ehrenstelle. Im untern Streifen des Mosaik steht das Lamm auf dem mystischen Berge, dem die vier Ströme entspringen, deren Namen angegeben sind: „Geon, Fison, Tigris, Eufra." Der Nimbus des Lammes Gottes trägt neben dem Monogramm *XP* die Buchstaben Alpha und Omega. Ueber seinem Haupte schwebt die Taube. Da oben die Hand Gottes dargestellt ist, haben wir hier eines der ältesten Bilder der heiligsten Dreifaltigkeit[1]. Von beiden Seiten kommen je sechs Lämmer nach

[1] Der hl. Paulin von Nola beschreibt eine ähnliche Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit, welche er in seiner Felixkirche anbringen liess:

Pleno coruscat Trinitas mysterio:
Stat Christus agnus, vox Patris de coelo tonat
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit.

alter Sitte aus den beiden Städten Bethlehem und Jerusalem. Hinter diesen Städten sind auf der Bogenwand die grossen Gestalten der beiden Apostelfürsten angebracht. Sie erheben die Rechte und zeigen auf Christi Brustbild, das oben über dem Scheitel der Apsis die Mitte einnimmt. Es ist gleich der Christusfigur in der Apsis bärtig gebildet und steht zwischen den in Kreise eingefassten Symbolen der Evangelisten. Alle halten ein Buch und sind geflügelt, aber nur das Symbol des hl. Matthäus, der Mensch, trägt einen Nimbus.

Lob verdienen in diesen Mosaiken die kräftigen Bänder mit vielem Grün, welche die Apsis trennen von der Hauptwand und diese von Decke und Seitenwänden. Die Figuren sind leere Copien besserer Vorbilder, eckige und steife Zeugen eines Niederganges, der sich in der Häufung neuer Zuthaten gefällt. Die Kreise, worin man die Symbole gleich den alten Brustbildern von Heiligen oder Standespersonen einschloss, die sieben Fussbänke, worauf die Hauptfiguren stehen, die übermässige Verwendung von Farbtönen sind Zugaben, welche nicht über den Mangel frischen, künstlerischen Könnens hinwegtäuschen.

Nicht abzuweisen ist die Annahme, jene Fussschemel stammten aus der höfischen Kunst von Byzanz; trotzdem bleiben diese Mosaiken Gregors IV. ebensowohl wie jene des Paschalis und des dritten Leo Werke der römischen Localschule, die für die Zeichnung ganz und voll auf dem Boden der alten italienischen Kunst stand. Das Urtheil, welches *Kraus*[1] über jenes Mosaik in S. Marco fällt, ist hart und streng.

„Es ist schwer, sich etwas Geistloseres und Leereres als diese immerhin noch kostbar costümirten Gestalten zu denken. *Vitet* hat bereits die Composition für das barbarischte Mosaik Roms erklärt, in welchem die Magerkeit der Figuren, die übergrosse Verlängerung der Körperverhältnisse, die Straffheit der Gewandungen auf das Aeusserste getrieben sind. Diese traurige Schöpfung zeigt, wie *de Rossi* hinzusetzt, in der That die letzte Leistung der *spätrömisch*-byzantinischen Decorationskunst und zugleich die ausgesprochenste Verarmung dieser Schule. Eine zwei Jahrhunderte dauernde Nacht bricht jetzt ein und trennt diese Epoche von jenem Aufschwung, den die Kunst wieder im 11. Jahrhundert nimmt."

Schauen wir zurück auf die christlichen Mosaiken von Rom und Ravenna, so treten in der ersten Periode die antiken Traditionen noch stark in den Vordergrund mit Rücksicht auf Stil,

[1] Geschichte der christlichen Kunst I, 423.

Composition und Inhalt. In der zweiten herrscht ein rein christlicher Mosaikstil in höchster Blüthe monumentaler Grösse, in der dritten sinkt die Kunst der Mosaicisten. Charakteristische Werke der ersten Periode sind die Mosaiken von S. Costanza, in denen noch viele profane Elemente sich zeigen, diejenigen der Kapelle der hll. Rufina und Secunda beim Baptisterium des Lateran, worin die reiche decorative Kunst des kaiserlichen Rom und seiner Grossen eine letzte und glänzende Blüthe treibt, die Mosaiken von S. Pudenziana, die an ein in Mosaik umgesetztes antikes Gemälde erinnern, und die Mosaiken im Schiff von S. Maria Maggiore. Für die zweite Periode dürfen die Mosaiken in S. Cosma e Damiano zu Rom als Typus gelten.

Die Figuren trennen sich voneinander; das malerische Element tritt zurück. Nicht Gruppen, nicht Schilderung bestimmter Ereignisse, sondern die Darstellung des in majestätischer Grösse thronenden Herrn, einzelner seiner Heiligen und apokalyptischer Ideen wurde Ziel des Mosaicisten. Zu Ravenna zeigt sich diese Richtung am entschiedensten in den grossen Processionen an den Wänden von S. Apollinare Nuovo. In S. Vitale ist wohl die beste Leistung dieser Periode erhalten. Dort ist aus den Erfahrungen der ersten Periode noch viel verwerthet; die Figuren werden vereinzelt, von einer eigentlichen Gruppenbildung ist abgesehen; selbst die beiden Scenen, worin der Kaiser und die Kaiserin auftreten, sind weit entfernt von einem malerisch aufgefassten Gruppenbilde. Der Verfall zeigt sich zu Ravenna schon in S. Apollinare in Classe, zu Rom in S. Agnese (um 625). Die im Beginne des 9. Jahrhunderts durch Leo III. und Paschalis ausgeführten Mosaiken sind Zeugen des Niederganges, aber auch des ernsten Bestrebens, in Nachahmung alter Vorbilder nach bestem Wissen und Können zu leisten, was unter den obwaltenden Verhältnissen noch zu erreichen war. Es wäre Unverstand, alles Alte zu schätzen und als nachahmenswerth darzustellen, eben weil es alt ist. Es würde aber auch nicht gut sein, unsern modernen Massstab anzulegen und das zu verurtheilen, was ihm nicht entspricht. Selbst jenen letzten Mosaiken bleiben hohe Vorzüge, Eigenschaften, die Achtung verdienen. In der Farbengebung, selbst in Zeichnung und Composition überragen sie, alles in allem genommen, die meisten Erzeugnisse unseres Jahrhunderts. Aus den Gestalten ihrer Heiligen erkennt man die Kraft und Energie, womit im 8. und 9. Jahrhundert die bessern Päpste und Herrscher auftraten. In den Mosaiken Leos III. und Paschalis' findet der Kenner jenen Geist, der zur Stiftung des abendländischen Kaiser-

thums führte. Man muss sich bei Beurtheilung solcher Werke erheben über die engeren Schranken einer rein theoretischen oder vom wechselnden Geschmack beeinflussten Aesthetik. Wer vermag, sich in die Periode zu versetzen, in der sie entstanden, wird in ihnen den Ausdruck der edelsten Bestrebungen ihrer Zeit, eine Nachblüthe entschwundener Grösse und die Vorzeichen kommenden Glanzes entdecken und sich ihrer freuen [1].

Fünftes Kapitel.

Das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen.

Unter der Herrschaft der Kaiser entfaltete sich zu Rom ein Luxus, von dem wir uns kaum eine Vorstellung machen können. Tempel, Bäder, Fora und Paläste waren im Innern mit den kostbarsten Marmorarten, mit den herrlichsten Bildsäulen, mit Kunstwerken aus Erz und Elfenbein, aus Gold und Silber geziert. Die christliche Basilika durfte nicht zurückstehen. So wenig unsere Kirche die alten Culturformen in Literatur, Baukunst, Malerei und Plastik principiell abwies, ebensowenig durfte sie die Entfaltung des Reichthums verachten. Sie musste auf dessen Zweck und dessen Gefahr aufmerksam machen.

Sie that es; denn ihr Mönchthum war eine ständige Predigt der Liebe zur Armut. Aber für die Basiliken, in denen „die Beherrscher der Welt", das römische Volk mit seinen Kaisern und Senatoren, den einen höchsten Gott verehrten, konnte nichts zu kostbar und prächtig sein [2]. In ihnen fand man daher die beste Gelegenheit, die aus der ganzen Welt seit langen Jahren nach Rom ge-

[1] Die besten römischen Mosaiken späterer Zeit finden sich in der Apsis von S. Clemente (Anfang des 12. Jahrh., vor 1118), in Maria in Trastevere (Apsis um 1140, Fassade 1148), in der Apsis von S. Francesca (vor 1161), in der Apsis von S. Paolo, welche um 1218 von Mosaicisten ausgeführt ward, die Honorius III. aus Venedig berief (Bild 124), in der Apsis von S. Maria Maggiore, worin aber ältere Theile erhalten wurden (um 1290), in der um dieselbe Zeit zum grossen Theil erneuerten Apsis der lateranensischen Basilika, an der Fassade von S. Maria Maggiore um 1300 und an der Fassade von S. Paolo nach 1321.

[2] Ueber alte kostbare Kirchengeräthe vgl. *Augusti*, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik I, 113. 128; II, 72. 82. 89. 105. 119. *Otte*, Handbuch I (4. Aufl.), 162. *Kraus*, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen 139. Repertorium XIV, 182. *Garrucci*, Storia I, 491.

flossenen Reichthümer in würdigster Weise zu verwenden. Viele edle Männer und Frauen opferten die von ihren Ahnen zusammengebrachten Schätze und sühnten dadurch vielleicht manches altverjährte Unrecht. So erhielten die Basiliken Gemälde und werthvolle Mosaiken für Wände und Fussböden, so bekamen sie die herrlichsten Altäre und die kostbarsten Geräthe. Wohl brachen die Barbaren ein, raubten und zerstörten vieles. Aber die Freigebigkeit erlahmte nicht, und die Kirchen glänzten in immer neuem Schmuck. Nur eine so ausgezierte Basilika gibt ein treues Bild der altchristlichen Kunst. Was uns erhalten ist, zeigt nur Reste, oft nur modernisirte Ruinen.

Manche Kunsthistoriker oder Kirchengeschichtschreiber klagen angesichts solcher Pracht über Berückung der Sinne und äussern Schein. Nach ihnen hatte man nur auf die Phantasie einwirken wollen unter Verläugnung altchristlicher Strenge und Einfachheit. Sie unterscheiden nicht zwischen der Knospe und der Blüthe, zwischen den Schwierigkeiten des Anfanges mit der Noth der Verfolgung und dem Genuss der Freiheit. Sie vergessen, dass gerade unter jenen Päpsten, welche am meisten bedacht waren, die Pracht und Würde des Gottesdienstes zu heben, Männer waren, die für ihre Person in Wort und Beispiel für Armut und Einschränkung der ungeordneten Sinnlichkeit wirkten.

Versuchen wir nun darzulegen, wie die Päpste ihre Kirchen zu Rom ausstatteten und mit edeln Metallen auszierten. Unsere Hauptquelle ist der oftmals dem Bibliothekar Anastasius zugeschriebene „Liber pontificalis". *Duchesne* hat in der neuesten Ausgabe (Paris 1886 und 1892) klar gezeigt, dass die einzelnen Bestandtheile zu verschiedenen Zeiten entstanden und darum verschiedenen Werth haben. Die sehr eingehenden Angaben über die Zeit von der Erwählung des Papstes Zacharias X. (741) bis auf Nikolaus I. († 867) werden nicht einmal von den strengsten Kritikern beanstandet; denn sie sind geschrieben von Beamten, die in den Geschäftsräumen des päpstlichen Vestiarius, des Schatzmeisters, Aemter bekleideten [1]. Der Papst war zu jener Zeit der Eigenthümer aller

[1] Vgl. *Duchesne* in der Einleitung zum Liber pontificalis I, p. CCXLIII s. *Kraus* meint: „Es wäre endlich an der Zeit, die zahlreichen Angaben des Papstbuches über die Innenausstattung der römischen Kirchen seit Konstantin und alles damit Zusammenhängende als *nicht gleichzeitige*, sondern dem 6. Jahrhundert entstammende und aus den Anschauungen und Uebungen dieser Zeit hergenommene, in frühere Jahrhunderte hineingetragene Angaben zu erkennen und die archäologische Betrachtung von diesem Ballaste freizumachen" (Repertorium XXII.

Bild 124. **Apsismosaik in St. Paul** **vor den Mauern zu Rom.**

Kirchen Roms und der nächsten Umgegend, wie auch anderer-orts damals dem Bischof die juristische Vertretung aller Kirchen seines Sprengels oblag. Sein Schatzmeister hatte nicht nur die Aufsicht über die Kirchenschätze, sondern auch die Aufgabe, neue Gefässe und Paramente anzuschaffen. In seinen Listen stand darum, was jede Kirche besass oder empfing. Die Schreiber des „Liber pontificalis" haben in der zweiten Hälfte des 8. und in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts ältere Listen fleissig benutzt und verwerthet. Ihre Vorgänger hatten sich jedoch kürzer gefasst und weniger Interesse für solche Dinge; ihre Nachfolger beweisen einen weitern Blick, berichten nicht mehr über Angelegenheiten der Sacristeien, sondern über die kirchenpolitischen Ereignisse. Die Zuverlässigkeit der vor dem 6. oder 7. Jahrhundert liegenden Nachrichten, besonders derjenigen über die reichen Schenkungen Konstantins, werden von vielen Kritikern in Zweifel gezogen. Ein sicheres Zeugniss dafür, dass sie im grossen und ganzen ein richtiges Bild der alten Kirchen geben, bietet der Bericht der Aquitanierin Silvia über ihre unter der Regierung Theodosius' d. Gr. unternommene Pilgerreise ins Gelobte Land. Sie sah in der Kirche der Auferstehung wie in jener des heiligen Kreuzes zu Jerusalem und in der Marienkirche zu Bethlehem an den höchsten Festtagen in der Ausstattung fast nur Gold und Edelsteine. Die Vorhänge und Wandteppiche waren aus Seide und mit Goldstoffen besetzt, die goldenen Kelche und Patenen mit Edelsteinen übersät. Der Kerzen, Lampen und Lichtträger war kein Ende [1]. Als der hl. Petrus Chrysologus, Erzbischof von Ravenna, fühlte, dass der Tod nahte, zog

126). So wahr es ist, dass jede einzelne dieser Notizen des Papstbuches genau zu prüfen und mit Vorsicht aufzunehmen ist, darf man doch bei einer allgemeinen Schilderung der *Ausstattung* römischer Kirchen, wobei es nicht darauf ankommt, ob das Betreffende für eine etwas frühere oder spätere Zeit gilt, jeden Text des Papstbuches benutzen. Er zeigt wenigstens, wie man sich in Rom die frühere Ausstattung der Basiliken dachte. Diesen Gedanken wird aber immer wenigstens ein Kern von Wahrheit entsprochen haben.

[1] S. Sylviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta (ed. 2. *Gamurrini*, Romae, ex typis Vaticanis, 1888) p. 51. Qui autem ornatus sit illa die ecclesiae vel Anastasis, aut Crucis, aut in Bethleem, superfluum fuit scribi. Ubi extra aurum et gemmas aut sirico, nichil aliud vides: nam et si vela vides, auroclava oloserica sunt; si cortinas vides, similiter auroclavae olosericae sunt. Ministerium autem omne genus aureum gemmatum profertur illa die. Numerus autem vel ponderatio de ceriofalis, vel cicindelis (i. e. lampadibus), aut lucernis, vel diverso ministerio, numquid vel existimari aut scribi potest? Nam quid dicam de ornatu fabricae ipsius, quam Constantinus sub praesentia matris suae, in quantum vires regni sui habuit, honoravit auro, musivo et marmore pretioso?

er sich zurück in seine Vaterstadt und schenkte dort dem hl. Cassian, d. h. dessen Kirche, ein goldenes, mit kostbaren Gemmen besetztes Diadem, einen grossen goldenen Kelch und eine goldene Patene. Wichtige Zeugen für den Reichthum alter Kirchen sind vor allem das Schatzverzeichniss von Cirta in Afrika aus dem 3. Jahrhundert und die Carta Cornutiana [1].

Der heiligste Ort in Rom war die alte Peterskirche mit ihrer Krypta. Sie erhob sich über dem Cubiculum der Katakombe, worin der Sarkophag des Apostelfürsten stand (Memoria s. Petri in Vaticano). Konstantin hatte dies Cubiculum von ungefähr 15 Fuss (4,44 m) Höhe, Tiefe und Länge mit Goldplatten so reich auszieren lassen, dass es den Namen einer „königlichen Stätte" (Domus regalis) erhielt. Auf den Steinsarg legte der Kaiser ein goldenes Kreuz oder Monogramm, worauf in schwarzen Buchstaben (litteris *nigellis*) eine Inschrift angebracht ward. Wahrscheinlich wurde der Zugang im 5. Jahrhundert verschlossen, als die Barbaren Rom und besonders seine Vorstädte bedrohten [2]. Beim Bau der Peterskirche hatte man soviel vom vaticanischen Hügel abgetragen, dass die Apsis jenes Cubiculum umschloss und der Hochaltar über dem Sarkophag des Apostels errichtet werden konnte. Er fand seinen Platz freilich nicht beim Beginn des Querschiffes und am Ende des Mittelschiffes wie in St. Paul, dazu hätte man zu viel vom Hügel entfernen und zu viele Gräber zerstören müssen. Die Anlage brachte aber zwei Missstände. Der Hügel stieg hinter den Mauern der Apsis hoch auf und machte dieselbe feucht; dann aber war der Raum für die Priester hinter dem Altar sehr beengt. Dieser letztere Uebelstand blieb und war nie zu ändern. Den erstern beseitigte man später durch Entfernung eines weitern Theiles des Hügels.

Aus der Decke jenes Cubiculums stieg ein Schacht auf. Er glich dem Luminare einer Katakombe (Bild 125), hatte aber zwei übereinanderliegende seitliche Oeffnungen. Die untere befand sich im Altar der Krypta, die obere im Altar der Apsis. Die Eingänge zur Krypta lagen im Querschiff der Basilika zu beiden Seiten der

[1] Vgl. *Kirsch,* Cultusgebäude 89. Ueber die Carta Cornutiana Liber pont. I, CXLVI s., und unten im 6. Kapitel.

[2] Liber pontificalis (ed. *Duchesne*) I, 78. 176 et 194 s. Vgl. den Grundriss Bild 30, S. 43. Im Jahre 1594 soll bei Errichtung des jetzigen Hochaltars das Gewölbe dieses Grabraumes zufällig geöffnet worden sein. Der Baumeister meldete es dem Papste Clemens VIII., welcher mit drei Cardinälen, unter denen Bellarmin sich befand, in die Krypta hinabstieg, durch die Oeffnung hinabschaute und das von Konstantin geschenkte Kreuz gesehen haben soll. Er liess das Cubiculum vor seinen Augen schliessen und sicher vermauern.

Apsis. Zwei Gänge (cryptoporticus, ambulacrum), welche an den innern Halbkreis der Mauern der Apsis sich anlehnten, führten zuerst von rechts und links zu einem Platz, der sich unter der päpstlichen Kathedra befand. Von da aus gelangte man durch einen geraden Gang nach Osten hin in die eigentliche Krypta, welche über dem alten Cubiculum erbaut war. In einer der Langseiten ihres Altars verschloss ein Gitter die untere jener Oeffnungen zum Schachte (fenestella, cataracta secunda). Justinian erbat sich 519, bevor er Kaiser geworden, vom Papste Hormisdas die Gunst, dass die von ihm gesandten Tücher (vela) nicht nur vor die obere, sondern vor diese untere Oeffnung der Confessio gelegt würden, damit sie als Reliquien (brandea) des Apostelfürsten desto höhern Werth hätten. Hier wurden lange vor dem 8. Jahrhundert feierliche Actenstücke (Glaubensbekenntnisse, Schenkungen, Verträge) niedergelegt und so dem Schutze des heiligen Petrus anheimgegeben. Nur selten gestattete man im 8. Jahrhundert den Zutritt zu diesem Heiligthum. Der obere Altar hatte wie der untere seine Fenster (fenestella, cataracta prima, cancella confessionis). Zur Zeit Gregors von Tours galt es als eine besondere Auszeichnung, wenn dem Betenden das Fenster geöffnet wurde, damit er in den zum Grabe führenden Schacht hinabschauen könne [1]. Die Schlüssel, welche zum Oeffnen und Schliessen jener beiden Fenster dienten, wurden als werthvolle Reliquien verehrt und von den Päpsten seit dem 4. Jahrhundert an vornehme Laien und Geistliche gesandt. Oft war in ihnen etwas von den Ketten des hl. Petrus eingelassen, wodurch sie doppelten Werth erhielten. Aehnliche Schlüssel wurden auch am Grabe des hl. Laurentius und an dem anderer Heiligen vertheilt [2].

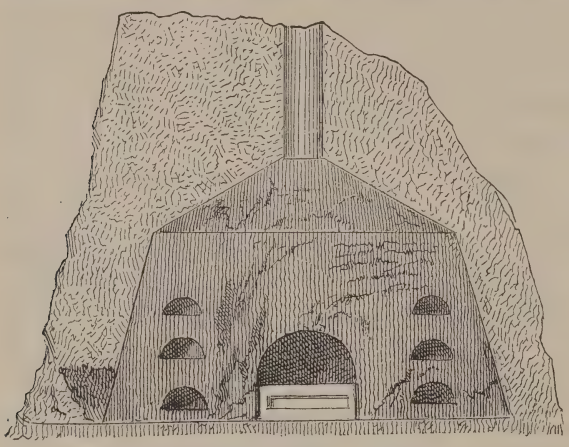


Bild 125. **Luminare einer Katakombe.**

[1] *de Rossi,* Inscriptiones II, 190. 226, nota 11. 235.

[2] Ueber diese Petrusschlüssel vgl. *Beissel,* Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland (Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-

An die Apsis der alten Petersbasilika lehnte sich die Grabkapelle der Anicier an. Der oft wiederholte Grundriss derselben, auf dem von *de Rossi, Duchesne* und andern gegebenen Plane von St. Peter und seiner Umgebung, ist zwar in den Einzelheiten unzuverlässig, bleibt aber wichtig als eines der wichtigsten Beispiele jener alten Anlagen, worin der Grabraum einer vornehmen Familie sich unmittelbar hinter dem Chore einer grossen Kirche erhebt[1].

Das Centrum einer jeden Basilika war der *Altar*. Seine Form behielt diejenige eines viereckigen, länglichen Tisches, weil Christus an einem solchen das letzte Abendmahl gefeiert hatte. Die Ueberlieferung erzählt, jener Tisch des Cönaculums zu Jerusalem sei unter Vespasian nach Rom gebracht und über dem Sacramentsaltare der Lateranbasilika hinter Gitter und Vorhängen aufgestellt worden. Der Tisch, worauf der hl. Petrus im Hause des Senators Pudens das heiligste Opfer darbrachte, ist im päpstlichen Altar derselben Basilika eingeschlossen[2]. Lange hielt man an der einfachen Tischform fest. Oft begnügte man sich, eine Marmorplatte auf vier oder fünf Stützen, Säulen oder Pfeiler, oder auch auf nur eine solche Stütze zu legen (Bild 126). Die steigende Verehrung der Martyrer und die Sitte, an ihren Gräbern in den Katakomben die heilige Messe zu lesen, führte zur Benutzung der Arcosolien. Sie bestanden aus Nischen, deren oberer Theil flach oder im Rundbogen endete, und worin unten ein Grabdenkmal oder ein Sarkophag stand, dessen Deckel einer Tischplatte glich, worauf man Kelch und Patene stellen konnte (Bild 127—129).

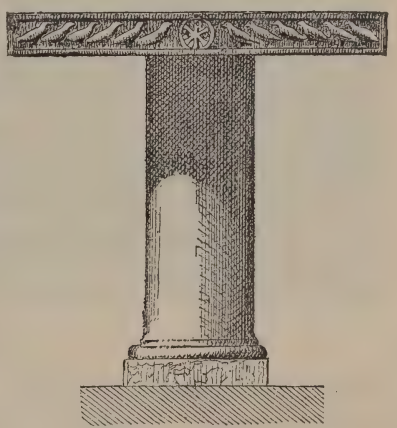


Bild 126. Altar aus Auriol (Bouches-du-Rhône).

Laach XLVII), 8 f. Nachrichten über den „Petrusschlüssel" des hl. Servatius zu Maestricht mit Abbildung in: Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de St-Servais et de Notre-Dame à Maestricht par *Bock* et *Willemsen* (Maestricht, Russel, 1873), 53 ss. Vgl. Liber pontificalis I, 420, n. 14: Claves S. Petri; II, 145, n. 22: Claves S. Laurentii; II, 296: Claves palatii Lateranensis.

[1] *de Rossi,* Inscriptiones II, 348. Vgl. *Beissel* a. a. O. S. 13 und den Grundriss Bild 30, S. 43.

[2] *Kraus,* Real-Encyklopädie I, 35.

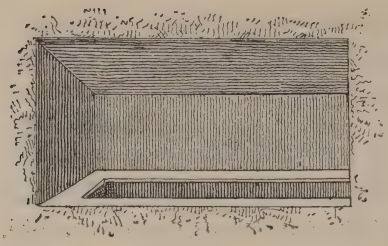


Bild 127. Grab mit viereckigem Arcosolium.

Bald trennte man den Sarg von der Nische, ja man stellte viereckige Kasten, welche nur mehr entfernt an einen Sarkophag oder einen Tisch erinnerten, frei hin und benutzte sie als Altäre. Im Altar der alten Papstkrypta (Bild 130) lagen schwerlich Reliquien. Die vordere Seite des Altars war gegen die Kathedra (Bild 131) gerichtet, welche im Hintergrund der Apsis stand. Oft war für sie in der kreisförmigen Wand eine kleine Nische ausgespart. Neben ihr sassen die Priester auf niedrigern Stufen oder Bänken (subsellia). Der Bischof stieg über eine kleine Treppe zu ihr hinan und konnte über den Altar hinweg die Kirche übersehen und vom Volk gesehen werden (Bild 132). Diesem Volke war die Rückwand des Altars zugewandt, welcher auf einem hohen Unterbau ruhte, und zu dem rechts und links Stufen hinanführten. Zwischen diesen Stufen hatte die Wand jenes Unterbaues ein Fenster (fenestella confessionis), durch das man den in der Krypta oder im Grabgewölbe stehenden Sarkophag mit den Reliquien sehen und verehren konnte (Bild 133—134). Alles, was zwischen den Treppen lag, der Sarkophag, jenes Fenster mit seiner Umgebung in der flachen Wand und die Rückseite des Altars, wurde bei der Decoration als zusammengehörendes Ganzes aufgefasst und Confessio im weitern Sinne genannt. Hier entfaltete man die grösste Pracht. Die Rückwand des Altars wurde mit einer werthvollen Tafel bekleidet, in das Fenster ein Gitter (rugulae) von Gold oder Silber eingefügt, das Innere des Grabes hinter dem Gitter und die Wand um dasselbe

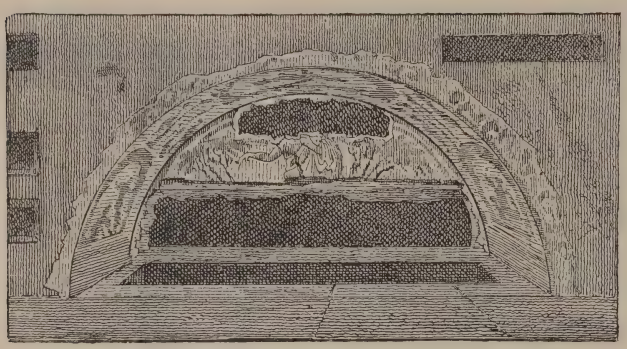


Bild 128. Grab mit rundbogigem Arcosolium in S. Callisto zu Rom.

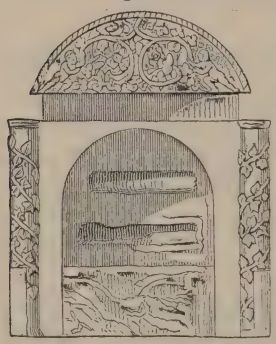


Bild 129. Arcosolium mit reichverzierter Nische.

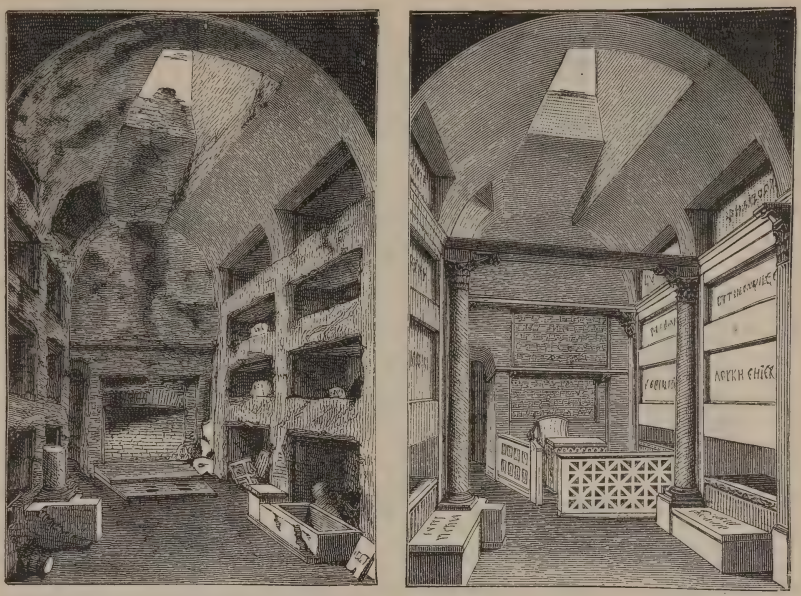


Bild 130. **Die Papstkrypta in S. Callisto zu Rom.**

a. Gegenwärtiger Zustand. b. Nach *de Rossis* Reconstruction.

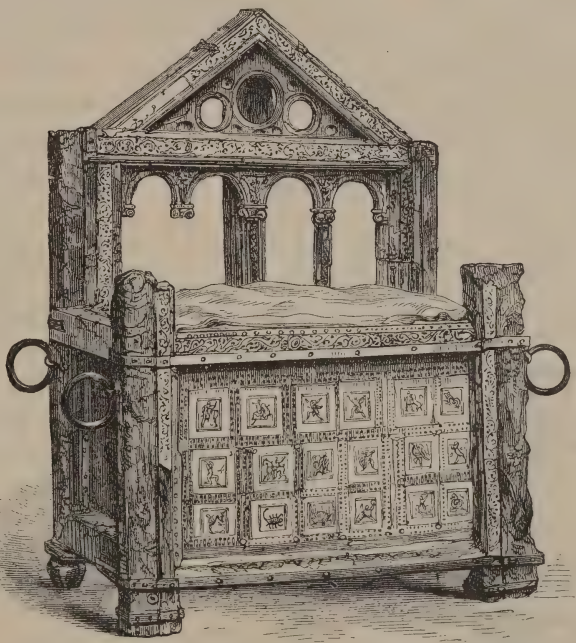


Bild 131. **Kathedra des hl. Petrus in der Peterskirche zu Rom.**

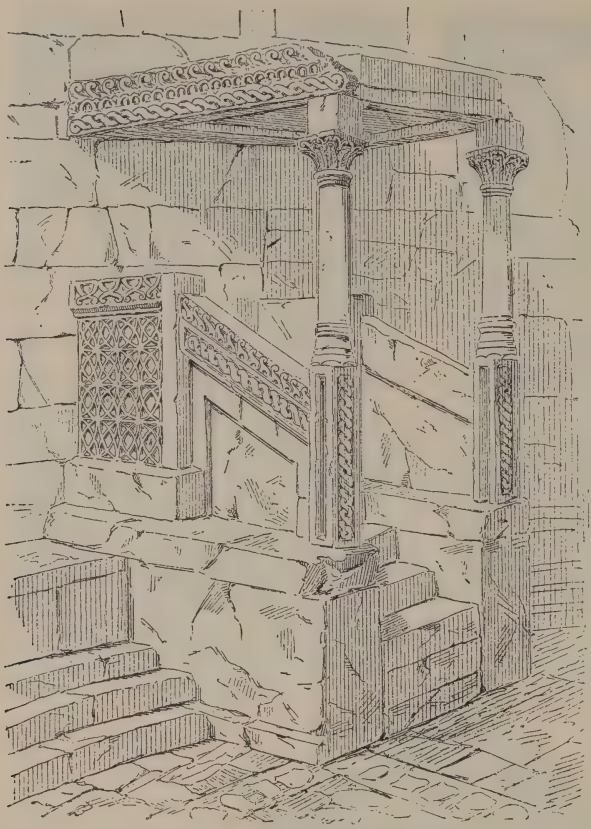


Bild 132. Kathedra in Grado.

mit Platten von edlem Metall bedeckt. Vor oder hinter das Gitter kamen kostbare Bilder Christi, der Engel oder der Heiligen (Bild 135). Hadrian († 795) z. B. bekleidete die Confessio des heiligen Petrus von innen und aussen mit getriebenen Platten, welche allerlei Zeichnungen (historiae) enthielten und 300 Pfund wogen; für den Balken über ihrem Fenster verwendete er 13 Pfund Gold, für die Fläche unter demselben 25 Pfund, für die hintere Seite des Altars und die zur Rechten und Linken durch die Treppen gebildeten Wände silberne Platten von 136 Pfund, auf deren Ornamente (historiae) 18 Pfund Gold kamen[1].

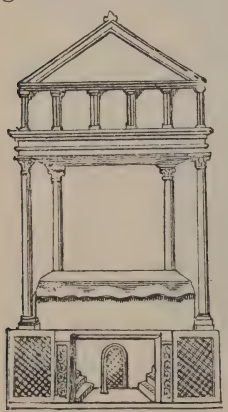


Bild 133. Altar in S. Clemente zu Rom.

Kurz nachher stellte Leo III. vor diese Confessio grosse silberne Leuchter von 198 Pfund und eine silberne Tafel von 32 Pfund, worauf das apostolische Glaubensbekenntniss eingegraben war. Zur Rechten und Linken des Einganges zur Confessio des hl. Paulus liess er zwei solcher Tafeln von 47 1/4 Pfund anbringen, welche das Credo in griechischer und lateinischer Sprache enthielten[2].

[1] Liber pontificalis I, 510, n. 83.

[2] Liber pontificalis II, 16, n. 64; 26, n. 85. Um das Jahr 800 hat Leo III. für die Confessio des hl. Petrus

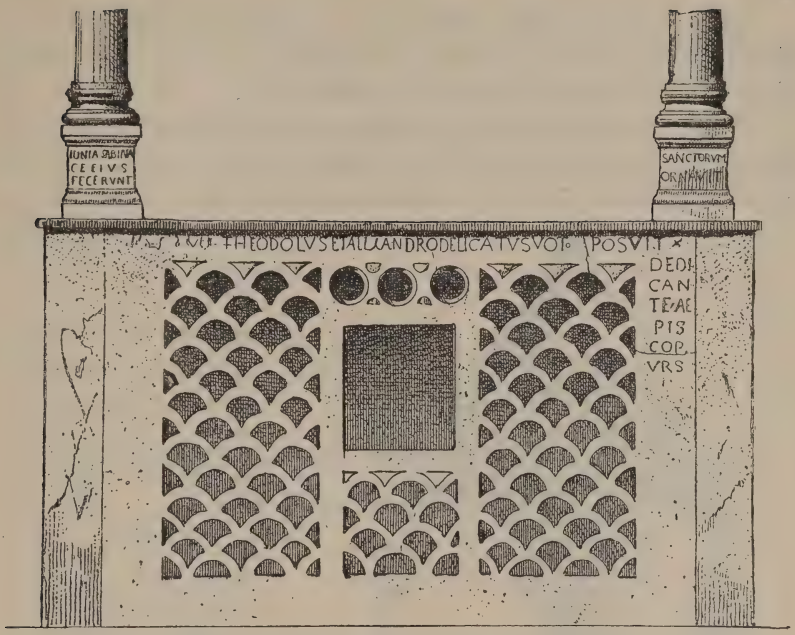


Bild 134. Altar mit „Fenestella confessionis“ in S. Alessandro bei Rom.

Wie die Rückwand wurde auch die vordere Seite der Altäre reich ausgestattet. So schenkte Hadrian († 795) der Basilika Maria Maggiore ein goldenes Antipendium mit dem getriebenen Bilde des Todes der Gottesmutter, deren Seele vom Heiland in Empfang genommen ward [1].

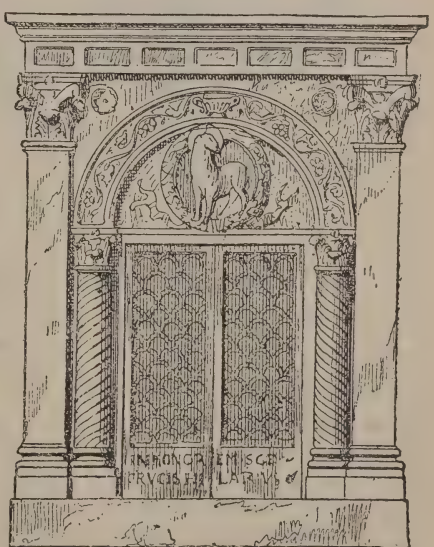


Bild 135. Ehemaliger Altar in der Basilika des Lateran.

ein in Mosaik hergestelltes Brustbild Christi anfertigen lassen. Es befindet sich noch dort, ist jedoch durch viele Restaurationen, besonders im 17. Jahrhundert, stark verändert. An den Platz der von ihm neben jenes Bild angebrachten Figuren der Apostelfürsten sind neue gekommen.

[1] Liber pontificalis I, 500, n. 48: In ecclesia sanctae Dei genetricis ad Praesepe fecit (Hadrianus) vestes II super altare maiore: una(m) ex auro purissimo atque gemmis, habentem adsumptionem sanctae Dei genetricis, et aliam de stauracim ornatam in circuitu blattin.

Gregor III. liess den Altar der in St. Peter errichteten Allerheiligenkapelle vorne mit Silber bekleiden, an den drei andern Seiten aber je ein silbernes Kreuz anbringen[1].

Später wurden die Altäre, besonders die Seitenaltäre, einfacher. Man stellte sie nicht mehr über das Grab, sondern machte sie selbst zu Gräbern, was sie in den Katakomben so oft gewesen waren. Ihr hohles Innere barg dann die Reliquien; Gitterwerk sowie Thüren erlaubten hineinzuschauen und Tücher auf die Reliquien zu legen, die man als theuere Andenken mitnahm.

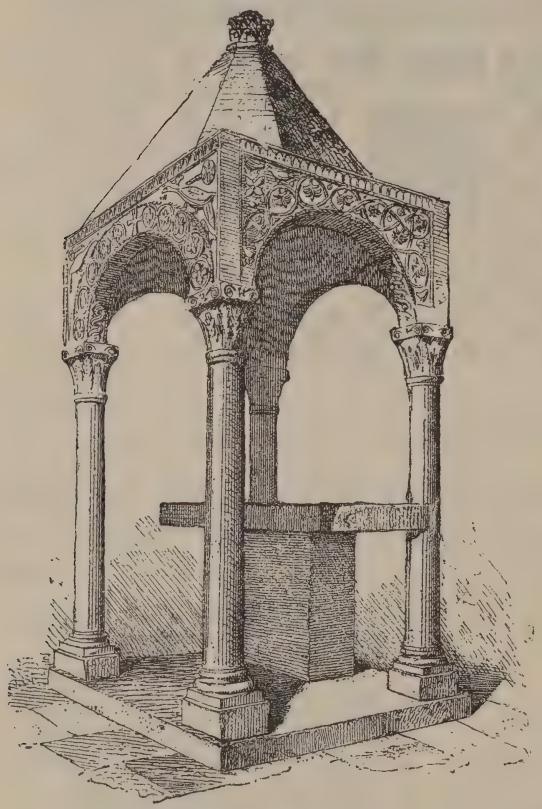


Bild 136. Ciboriumaltar in Perugia.

Ueber jedem Hochaltar der römischen Basiliken erhob sich ein *Baldachin* (fastidium, tegurium, ciborium)[2], sowohl zum Schutz gegen den herabfallenden Staub als zum Schmuck (Bild 136—137). Auf vier meist sehr kostbaren *Säulen* von Marmor ruhten ebensoviele halbkreisförmige *Bogen* (arcus). An jeden der letztern schlossen sich bei reichen Ciborien zwei Gammadien an, d. h. im ganzen acht *Platten* von Silber, welche nach jenem Arcus hin in einen Viertelkreis, nach oben und zur Seite hin in Linien endeten, die einen rechten Winkel bildeten und so an ein grosses griechisches *Γ* (Gamma) erinnerten.

---

[1] Liber pontificalis I, 418, n. 7.

[2] *Kirsch* (Cultusgebäude S. 73) leitet die Baldachine ab aus den über die Martyrergräber errichteten Dächern. Andere meinen, sie seien entstanden aus den Schutzdächern über den Statuen der Götter in der Cella der Tempel.

Zwischen jenen Bogen schloss ein *Gewölbe* den Raum im Innern ab. Im Aeussern endete das Ganze zuweilen mit einem flachen *Dach* (Bild 138), auf das silberne oder goldene Bilder, Lampen, Leuchter u. s. w. gestellt wurden. In andern Fällen war das Dach zeltförmig gebildet oder hatte es vier Giebel. Beispielsweise trug in St. Johann im Lateran laut dem Papstbuche das von Konstantin geschenkte, mit Silber bekleidete Ciborium 18 silberne 5 Fuss hohe Bilder. Auf der vordern, der Kathedra des Bischofs zugewandten Seite sah man das Bild des in einem Sessel thronenden Heilandes (120 Pfund) zwischen vier Engeln, welche Stäbe hielten und je 105 Pfund wogen; ihre Augensterne wurden durch Edelsteine gebildet. Auf der dem Mittelschiff entsprechenden Seite über der Confessio sass

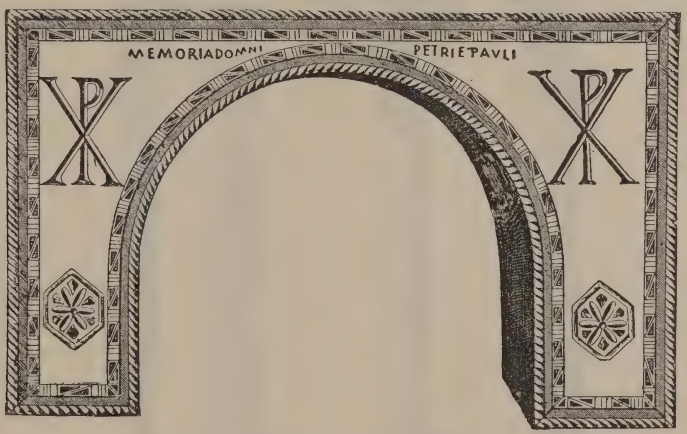


Bild 137. Theil eines Baldachins aus Megrun (Afrika). 6. Jahrhundert.

der Erlöser auf einem Throne (140 Pfund) zwischen vier Aposteln. Vier andere Apostel standen oben auf der rechten und vier auf der linken Seite. Jeder hielt eine Krone in der Hand und wog 90 Pfund. Vom goldenen Gewölbe hing an Ketten (25 Pfund) ein goldener Kronleuchter (farus) mit 50 Lampen (delfini). Unter jedem der vier Bogen schwebte eine goldene Leuchterkrone (corona) von 25 Pfund mit 20 Lampen[1].

[1] Liber pont. I, 172 Silvester, n. 9 s. Reconstruction des Ciboriums bei *Rohault de Fleury*, La messe II, 30, pl. 90. Dies von Konstantin geschenkte silberne Ciborium wurde von den Goten unter Alarich geraubt, aber von Papst Hadrian erneuert. Liber pont. I, 233, n. 5. Die Basilika der hl. Susanna erhielt erst durch Papst Sergius († 701) statt des hölzernen Ciboriums ein aus Marmor verfertigtes. Liber pont. I, 375, n. 13. In S. Agnese liess Honorius ein Ciborium aus vergoldetem Erz errichten. I, 323, n. 3.

Leo III. stellte auf das Ciborium in St. Peter vier silberne, je 35 Pfund schwere Schüsseln (canthara), aus denen sich vergoldete Leuchter (cerei) erhoben. Bald nachher liess er dies Ciborium entfernen, über den Altar von Maria Maggiore aufstellen und mit Aufwand von $2704^1/_3$ Pfund Silber für St. Peter ein neues anfertigen, das auf vergoldeten Säulen ruhte und mit vielerlei Bildwerk ausgestattet war. Diesem neuen Werk gab Leo IV. († 855) Säulen und Kapitäle von vergoldetem Silber. Unter das Gewölbe hängte er

Bild 138. **Ciborium des hl. Eleucadius zu Ravenna.**
(Nach *Cattaneo,* L'Architettura in Italia.)

4 *Kronen aus Gold* mit 16 Kelchen, oben oder ringsumher fügte er 46 weitere Kronen und Kelche hinzu [1]. Ob jene Kronen Lampen trugen, also *Kronleuchter* waren, oder als *Votivkronen* aus einem reichverzierten Reif ohne Lichter bestanden, der nur zur Ausschmückung diente, ist schwer zu entscheiden. Oftmals sind jedenfalls unter „coronae" Kronleuchter zu verstehen. Im Leben Silvesters wird einmal

[1] Liber pont. II, 17, n. 67; 27, n. 86; 121, n. 61.

ausdrücklich gesagt, er habe eine goldene Krone machen lassen von 35 Pfund, d. h. einen Lichtträger (farus cantharus) mit 50 Lampen[1]. Leo III. aber schenkte fast jeder Kirche der Stadt eine Corona oder einen Canistrum, eine korbartige Lampe[2]. Auch acht im Auftrage Gregors IV. angefertigte Kronen von Silber werden Lampen getragen haben[3]. Wo Kronen und Krönchen (coronula) über dem Altare aufgehängt wurden und in deren Mitte ein Kreuz schwebte, wird man an Votivkronen denken müssen[4]. Letztere werden häufig Regnum genannt. So schenkte Sergius II. der Kirche der hll. Sergius und Martinus ein goldenes Regnum, dessen Reif mit grünen, rothen und weissen Edelsteinen verziert war und worin ein goldenes mit kostbaren Steinen besetztes Kreuz hing. Bei zwei von Leo IV. nach S. Clemente und in die Kirche der vier Gekrönten gestifteten Kronen von Gold blieb der Reif ohne Edelsteine. Das Kreuz in der Mitte hatte aber je fünf Edelsteine; bei der ersten hingen von diesem Kreuze drei, bei der andern neun Edelsteine an goldenen Kettchen herab[5]. Im 9. Jahrhundert befestigte man in der Mitte der Votivkrone des Hauptaltars eine Taube, worin die heiligste Eucharistie bewahrt wurde[6].

Paschalis liess in St. Praxedis für den Altar eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Krone[7] von $5^1/_6$ Pfund und ein Ciborium von 910 Pfund Silber herstellen. Für die Bekleidung des Altartisches (propitiatorium) sowie für die Schranken und Gitter (rugulae) der Confessio gab er 300 Pfund Silber, für eine mit Bildwerken verzierte Tafel in der Krypta vor dem Sarkophag der Patronin 99 Pfund. In St. Cäcilia verwandte derselbe Papst für das Ciborium $600^2/_3$ Pfund Silber, für die Bekleidung des Altartisches und der Confessio $154^4/_5$, für eine Tafel beim Sarkophag der Heiligen 95 Pfund Silber[8].

---

[1] Ibid I, 176, n. 18. [2] Ibid II, 18 sq., n. 69—81.

[3] Ibid II, 75, n. 9. [4] Ibid I, 147, n. 7; 418, n. 7; 419, n. 12.

[5] Ibid II, 125, n. 76; 127, n. 83.

[6] Liber pont. II, 94, n. 23: (Fecit Sergius II.) regnum de argento purissimo cum tintinnabulis habentem in medio crucem cum palumba I.

[7] Liber pont. II, 55, n. 10: Regnum *spanoclistum*. Man übersetzt gewöhnlich „eine oben vollständig geschlossene Krone", doch scheint mir diese Uebersetzung kaum richtig, da Liber pont. II, 17, n. 67 patena aurea *spanoclista* und calix *aureus spanoclistus* erwähnt werden. Vgl. II, 29, n. 96: Fecit calicem aureum praecipuum tetragon *spanoclistum*, diversis ornatum pretiosis lapidibus, pens. lib. XXXII. II, 133, n. 109 (Leo IV.) fecit *propitiatorium* sacri altaris beati Petri *spanoclistum*, habens quidem argenti lib. LXXII, auri vero LXXX.

[8] Liber pont. II, 55, n. 10; 57, n. 19.

Ein eigenartiges Kunstwerk befahl Benedikt III. († 858) für den Baldachin von St. Paul anzufertigen. Es hatte die Form eines Netzes oder Gitters (rete), war besetzt mit weissen Edelsteinen (Diamanten oder Krystallen), goldenen Kugeln, 21 grössern und vielen kleinen in Gold gefassten (byzantinischen?) Emailplättchen und trug als Anhängsel elf mandelförmige Zierstücke aus Gold und zehn in Gold gefasste Edelsteine[1].

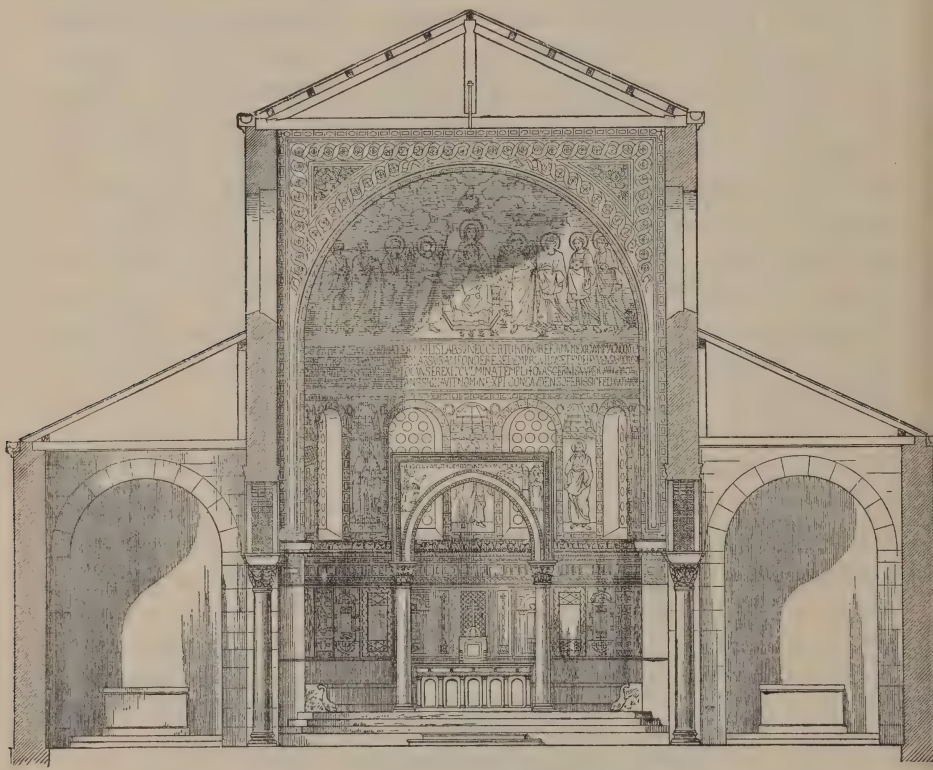


Bild 139. Chor des Domes von Parenzo. Querschnitt.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

Den Altar umgaben Schranken (cancelli). Wenn die Chöre klein waren, fielen letztere mit den Chorschranken zusammen. Nach Eusebius[2] waren die Altarschranken der Kirche von Tyrus in kunstreicher Art aus Holz geschnitzt. Meist werden sie von Marmor, in einzelnen Fällen aus Kupfer oder Silber gewesen sein.

Zur Rechten und Linken des Altars waren eine Prothesis und eine Apothesis ungefähr dort aufgestellt, wo sich heute die beiden

[1] Ibid II, 147, n. 31.

[2] Histor. eccl. X, 4 (*Migne*, PP. lat. XX, 887 s.).

Nebenaltäre erheben. Auf die Prothesis brachten die Diakonen die Opfergaben der Gläubigen und die zur Feier der heiligen Messe nöthigen Geräthe. Hier wählten sie aus jenen Opfergaben die zur Consecration und Communion der Cleriker und Laien nöthige Materie aus (Brod, Wein und Wasser). Die Apothesis diente nach Vollendung des Opfers zum Abräumen. Eine Spur beider ist noch der Credenztisch, von dem die Ministranten die Kännchen mit Wasser und Wein nehmen und der Subdiakon beim Offertorium den Kelch holt[1] (Bild 139).

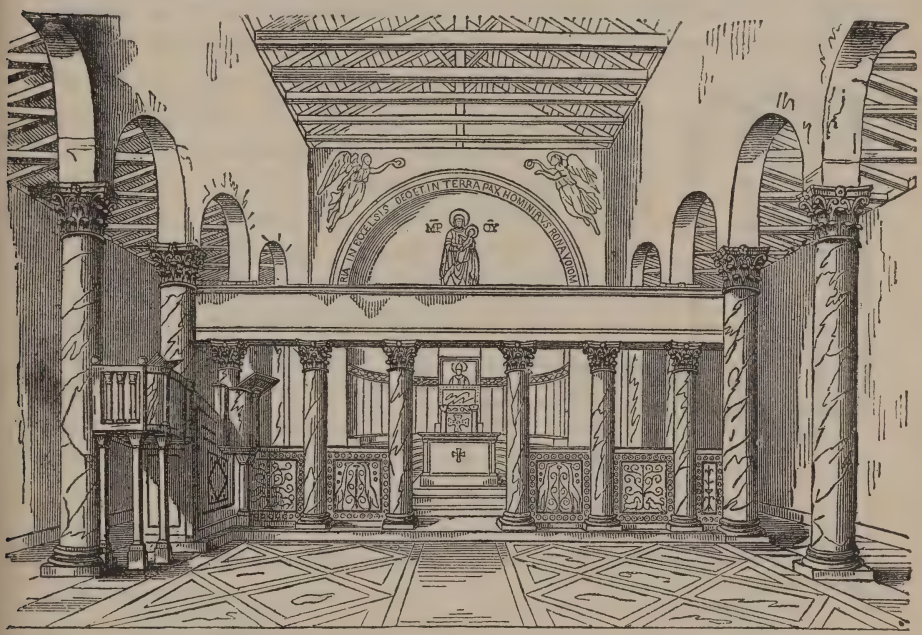


Bild 140. **Ikonostase in der Kathedrale zu Torcello.**

Vor dem Altare erhob sich die *Ikonostase* (Bild 140—141), ein auf zwei bis sechs Säulen ruhender Querbalken (trabs, regularis), welcher gemalte, geschnitzte, getriebene oder gegossene Bilder trug. Zwischen den Säulen hingen an jenem Balken Kronen, Lampen, Kreuze oder Votivgeschenke, unten verschlossen Schranken (rugae[2],

[1] *Crostarosa,* Le basiliche p. 79.

[2] Ueber den Begriff der Rugae ist viel gestritten worden. Eines der wichtigsten Mittel zur richtigen Deutung ist Liber pont. I, 478 Stephanus III., n. 27: Fecit et tres *regulares* argenteos *super rugas, per quas ingrediuntur ad altare,* ubi imagines in frontespicio constitutae sunt. Noch heute heissen die Thüren der Ciborienaltäre in Italien ringhiere. Vgl. *Du Cange* (ed. Favre) VII (Niort 1886), 234. Synonyma zu Rugulae sind wohl Regiolae, Regulae.

rugulae) den Zugang zum Chore. In St. Peter trugen schon zur Zeit Konstantins sechs kostbare Säulen von Porphyr, auf denen Weinranken ausgemeisselt waren, den Balken der Ikonostase. Als Gregor III. († 741) aus Ravenna sechs kostbarere „gewundene Säulen von Onyx" erhalten hatte, stellte er sie vor jene ältern und legte auf sie einen neuen Balken. Die Ikonostase hatte nun ausnahmsweise zwölf Säulen und zwei Balken. Den neuen Balken bekleidete der Papst mit getriebenen, durch Bildwerke verzierten Platten. Auf denselben stellte er blumenartige Zierstücke (lilia) und Lichtträger. Zu all diesen Arbeiten aber verwendete er 70 Pfund Silber[1]. In St. Paul gab Leo III. dem Hauptbalken der Ikonostase, welcher dort unter dem Triumphbogen lag, eine Bekleidung von 1452 Pfund Silber[2]. Die Taufkapelle von St. Peter erhielt von demselben einen mit Silber bekleideten Balken, auf den ein silberner Bogen mit viereckiger Einfassung (gammadiae) und drei Bilder kamen. Das Ganze erforderte 117 $^5/_6$ Pfund Silber.

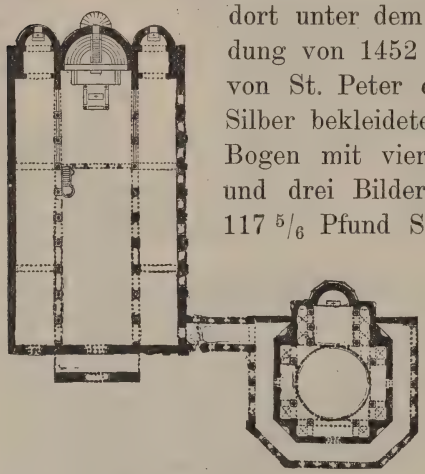


Bild 141. Grundriss der Kathedrale zu Torcello.
(Aus: Handbuch der Architektur II, 3, 1: *Essenwein*, Ausgänge der class. Baukunst.)

Vor Altären der kleinern Kirchen und Kapellen und vor der Confessio vertrat eine Stange oder ein kleiner Balken ohne Säulen (pergula) die Stelle der Ikonostase.

An der Pergula vor der Confessio des hl. Paulus hing eine Lampe aus Porphyr mit vielen Dochten. Der Pergula von St. Peter überwies Stephan V. († 891) eine goldene Lampe, welche mit Edelsteinen, Gemmen und (byzantinischen?) Emails besetzt war, ein Schwert mit einer goldenen, durch Edelsteine verzierten Scheide, und einen kostbaren Gürtel[3]. Solche Votivgeschenke fanden nicht bloss am Altarciborium, bei der Confessio, an der Ikonostase und bei der Pergula ihren Platz, sondern auch anderswo. So liess Leo III. († 816) 51 Kelche von etwa 5 Pfund (zusammen 267) unter die Bogen und zwischen die Säulen von St. Paul, 64 von je

[1] Liber pont. I, 176, n. 16; 471, n. 5. Eine Reconstruction bei *Rohault*, La messe II, pl. 131. *de Rossi*, Inscriptiones II, 231, n. 5. Vgl. S. 42 f., Bild 30—31.

[2] Liber pont. II, 15, n. 60; 17, n. 65.

[3] Liber pont. II, 15, n. 58; 194, n. 10.

$7^1/_5$ Pfund (zusammen 461) in St. Peter aufhängen und 18 von etwa 10 Pfund (zusammen $182^1/_2$) auf die Ikonostase daselbst stellen. Leo IV. fügte 16 Kelche hinzu, welche rings um den Altar Platz fanden. Als die Sarazenen St. Peter ausgeraubt hatten, gab Leo IV. dem Balken der Ikonostase und dem Schiff 83 neue Kelche von 441 Pfund Silber[1]. Das Mittelschiff von Maria Maggiore empfing durch Paschalis 42 Kelche von 281 Pfund Silber. Da diese Basilika gerade 42 Interkolumnien besitzt, kam zwischen je zwei Säulen je einer dieser Kelche. Als der genannte Papst die Reliquien der hl. Caecilia aus den Katakomben in deren Kirche gebracht hatte, erhielten dort 26 silberne Kelche von zusammen $109^1/_2$ Pfund eine Stelle zwischen den Säulen.

Das *Thor der Ikonostase,* durch das man ins Chor eintrat (ingressus vestibuli), erhielt oft besondere Verzierungen. In St. Paul

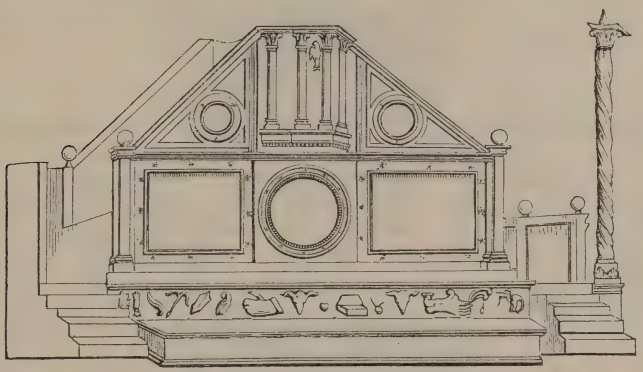


Bild 142. **Ambo aus S. Lorenzo fuori le mura zu Rom.**

stellte Leo III. über dasselbe zwei silberne, vergoldete Engel neben ein vergoldetes Bild des Erlösers, in St. Peter aber neben ein goldenes Bild Christi zwei vergoldete Engel von 64 Pfund Silber und vier kleinere von 68 Pfund. Schon vorher hatte Hadrian den drei Eingängen zum Presbyterium von St. Peter silberne Schranken gegeben[2].

Vor der Ikonostase stand der Ambo (Bild 142) (lectorium, analogium, pulpitum), von dem aus das Evangelium verkündet,

[1] Liber pont. II, 13, n. 49; 16, n. 64; 18, n. 68; 111, n. 24; 133, n. 108.

[2] Liber pont. II, 61, n. 32; 57, n. 20; 15, n. 58; 27, n. 87 sq. Fecit (Leo) angelos II ex argento purissimo deauratos, qui stant *in trabe maiore super ingressum vestibuli.* Diese Stelle beweist, dass unter ingressus vestibuli nicht „die Thüre der Sacristei" zu verstehen ist. I, 511, n. 84: (Fecit Hadrianus) rugas in presbyterio *a parte virorum et mulierum* ex argento purissimo, pens. simul lib. CXXX, necnon et alias rugas *in caput presbiterii ante confessionem* ex argento, pens. simul lib. CIIII.

in der Osterzeit von grossen illustrirten Rollen Exultet gesungen und die Osterkerze angezündet wurde.

Der durch Leo III. erneuerte Lettner von St. Peter hatte eine silberne Bekleidung von 114 Pfund. Neben ihm erhoben sich zwei

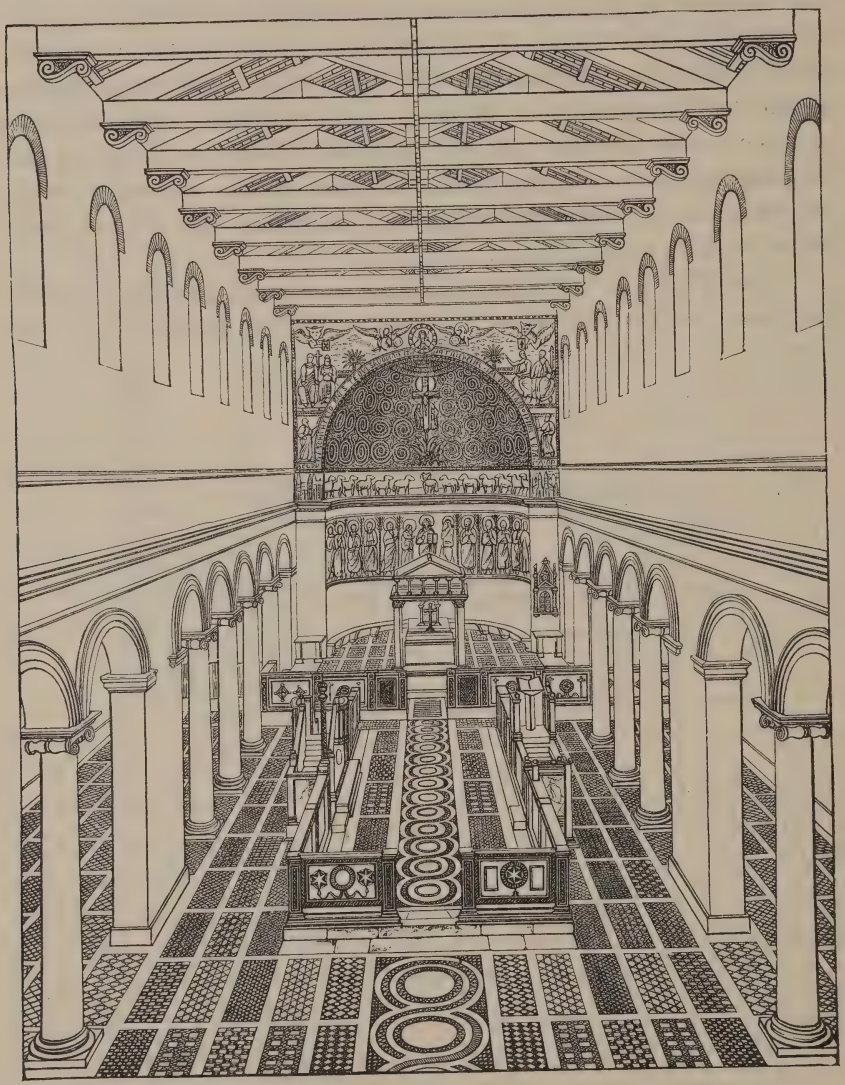


Bild 143. S. Clemente zu Rom vor der Umgestaltung.

49 Pfund schwere Lichtträger aus Silber. Auf ihnen ruhten zwei silberne, 27 Pfund schwere gegossene Lampen mit je zwei Dochten, welche an jedem Sonn- und Feiertage bei Verlesung des Evangeliums angezündet wurden. Leo IV. verschönerte diesen Lettner. Zu seiner

Zeit ruhte er auf vier Säulen und trug er das Haupt eines Löwen, worauf wohl das Buch gelegt wurde. Doch wurden bei dieser Erneuerung nur 32 Pfund Silber verbraucht[1]. Für die Verlesung der Epistel hatte man wenigstens in spätern Zeiten einen zweiten Ambo auf der Frauenseite (Bild 143). Oft wurde aber derselbe Ambo zur Verlesung sowohl des Evangeliums als der Epistel und zur Predigt benutzt. Das Mittelalter verband ihn mit dem westlichen Theile der Chorschranken und gab letztern darum den Namen Lettner (Lectorium).

Häufig berichtet das Papstbuch über neu angeschaffte *„Bilder"*. Es versteht darunter Wandgemälde, Mosaiken, Basreliefigiuren, Statuen oder gemalte Tafeln, die so mit getriebenen Platten aus Gold oder Silber bedeckt wurden, dass nur Gesicht und Hände der dargestellten Personen sichtbar blieben.

Bild 144. Kreuz in Monza.

Bei manchen Bildern melden die Verfasser des Liber pontificalis, ob sie getrieben (battutiles) oder gegossen (fusiles) waren, oft unterlassen sie solche nähere Bezeichnung. Sie machen dadurch den Entscheid unmöglich, um was es sich eigentlich handelt. Gegossen oder getrieben waren wohl alle von ihnen mit Angabe des Gewichtes erwähnten *Darstellungen des Gekreuzigten*. St. Peter besass deren zwei aus Silber hergestellte. Das erstere war 72 Pfund schwer und von Leo III. († 816) gewidmet. Man sah es in der Mitte der Basilika auf einem Querbalken beim Choreingang, das andere, 52 Pfund schwere, neben dem Hochaltare.

Auch St. Paul verdankte Leo III. ein silbernes Bild des Gekreuzigten von 52 Pfund. Es vertrat wohl die Stelle eines ältern,

---

[1] Eine auf diesem Lettner vielleicht von Pelagius II. († 590) angebrachte Inschrift lautete:

Scandite cantantes Domino, Dominumque legentes.
Ex alto populis verba superna sonent.

de Rossi, Inscriptiones II, 21, n. 11; cfr. p. 231. Beachtenswerth ist für die Benennung die Ueberschrift dieser Inschrift in der Sammlung aus dem Jahre 1494: „In suggestu, sive pulpito sive pyrgulo," l. c. 433, n. 94. Vgl. Liber pont. II, 18, n. 67; 113, n. 106. Auch in der Basilika der hll. Johannes und Paulus stand ein grosser silberner Leuchter neben dem Lesepult; l. c. 130, n. 93.

über welches der Papst kurz vorher eine goldene, mit Edelsteinen verzierte Krone (corona spanoclista) angebracht hatte [1].

Benedikt III. († 858) liess aus Gold und Silber ein „wunderschönes" Bild von $16^1/_2$ Pfund anfertigen, das den Heiland darstellte, wie er, gemäss dem 13. Verse des 90. Psalmes, einen Löwen und einen Drachen zertritt [2].

Sixtus († 440) verwandte 400 Pfund Silber zur Auszierung der Confessio des Apostelfürsten und erhielt vom Kaiser Valentinian zu deren weitern Ausschmückung eine mit Edelsteinen reich besetzte goldene Tafel, in deren Mitte ein grosses Bild des Erlösers getrieben war, um das in zwölf Thore die Gestalten der Apostel gestellt waren [3].

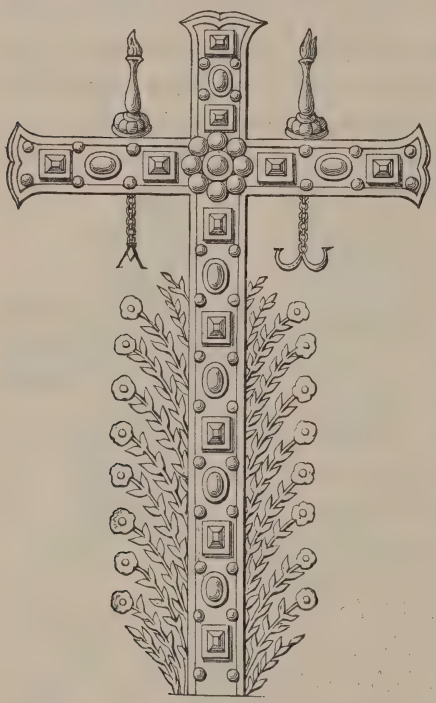


Bild 145. Crux gemmata in S. Ponziano zu Rom.

In der neuen silbernen Bekleidung des von Gregor III. († 741) errichteten vordern Balkens der Ikonostase von St. Peter sah man zur Linken die getriebenen Bilder Christi und seiner Apostel, zur Rechten die Bilder der Gottesmutter und heiliger Jungfrauen [4]. Auf diesen Balken und auf den ältern, hinter diesem liegenden, stellte dann Hadrian († 795) je drei Gemälde, welche er mit silbernen Platten von 100 Pfund be-

[1] Liber pont. II, 30, n. 97; 16, n. 60. Ueber andere Kreuze ohne Christusbilder (Bild 145) vgl. Lib. pont. II, 13, n. 49 und I, 374, n. 10, über den Kreuzaltar der Peterskirche *Kirsch*, Römische Quartalschrift 1890, IV, 273 ff.

[2] Liber pont. II, 144, n. 21.

[3] Liber pont. I, 223, n. 4. Hadrian erwähnt das Kleinod in seinem Briefe, den er im Bilderstreit an Karl d. Gr. richtete. *Hardouin*, Concilia IV, 812. *Mansi*, Concilia XIII (Florentiae 1767), 801. Per rogatum eius (Sixti) Valentinianus Augustus fecit imaginem auream cum duodecim portis et Salvatore, gemmis pretiosis ornatam, quam voto gratiae super confessionem beati Petri apostoli posuit et a tunc usque hactenus apud nos ab omnibus fidelibus veneratur.

[4] Liber pont. I, 417, n. 5. Bei der Confessio der Basilika des hl. Martin waren in einer silbernen Platte die Bilder der Gottesmutter und der zehn Jungfrauen getrieben. Liber pont. II, 97 Sergius II, n. 38.

kleidete: sie zeigten den Heiland zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und die Gottesmutter zwischen den Aposteln Andreas und Johannes [1].

Leo III. stellte in die Confessio des hl. Petrus drei goldene Bilder Christi und der Apostelfürsten, denen er Kronen mit kostbaren Steinen gab [2]. Alle diese Schätze, allein an Gold mehr als 2000 Pfund, fielen im Jahre 846 in die Hände der Sarazenen. Leo IV. suchte die alte Herrlichkeit wiederherzustellen, ja zu überbieten. Er liess für die *vordere Seite des Altares* eine goldene Tafel von 216 Pfund anfertigen. Sie zeigte die Gestalt Christi, seine Kreuzigung und Auferstehung, die Bilder der Apostel Petrus, Paulus und Andreas, des Geschenkgebers, Papstes Leo IV., und des damals regierenden Kaisers Lothar nebst andern Scenen oder Personen aus dem Alten und Neuen Testament [3]. Bei der *Confessio, an der hintern Seite des Altares,* liess der Papst ein Bild des thronenden Heilandes anbringen, in dessen Kreuzesnimbus die kostbarsten Edelsteine glänzten. Zur Rechten Christi stellte er Cherubim aus Silber, zur Linken Bilder der Apostel. An der *rechten Seite* des Altares stellte derselbe Papst ein neues goldenes mit vielfarbigen

[1] Liber pont. II, 503, n. 58: Fecit eius (Hadriani) ter beatitudo imagines VI ex lamminis argenteis investitas, ex quibus tres posuit super rugas, qui sunt in introitu presbiterii, ubi et regularem ex argento investito fecit, et posuit super eundem regularem praefatas tres imagines: in medio quidem imago existentem habentem *depictum vultum Salvatoris* et ex utriusque lateribus imagines habentes depictas effigies, unam beati Michahelis et aliam beati Gabrihelis angelorum. In secundas vero rugas, id est in medio presbiterii, faciens aliam regularem ex argento investito, constituit super eum reliquas tres imagines: in medio quidem habentem praefiguratum *vultum* sanctae Dei genetricis et ex duobus lateribus unam habentem *vultum depictum* sancti Andree apostoli et aliam sancti Iohannis evangelistae. Utrasque vero sex imagines, ut dictum est, de lamminis argenteis nimis pulcherrime factas deauravit, in quibus imaginibus posuit argenti libras C. Ein goldenes, 8 Pfund schweres, mit Edelsteinen besetztes Bild des hl. Andreas schenkte Gregor III. einer Kapelle von St. Peter. Liber pont. I, 419, n. 11. Von Hadrians Arbeiten in St. Peter redet auch Liber pont. I, 511, n. 87: Fecit (Hadrianus) in ecclesia beati Petri apostoli ad corpus imaginem quae dudum ex argento inerat Salvatoris, sanctae Dei genetricis, sanctorum apostolorum Petri ac Pauli atque Andreae de auro purissimo mirae magnitudinis, pens. inibi lib. CC. I, 513, n. 84: In altare maiore ecclesiae beati Petri apostoli fecit ex auro purissimo *diversas storias*, pens. lib. DXCII et intus in confessionem imaginem in modum evangeliorum ex auro obrizo, pens. lib. XX, simul et cancellum ante eandem confessionem ex auro purissimo, pens. lib. LVI . . . simul auri obrizi lib. mille CCCXXVIII.

[2] Liber pont. II, 14, n. 53; cfr. 10, n. 34.

[3] Liber pont. II, 114, n. 33; 117, n. 45. *de Rossi,* Inscriptiones II, 202.

Edelsteinen geziertes Kreuz auf. Ein gleiches befand sich diesem gegenüber auf der linken Seite. Die betreffenden Plätze hiessen darum „bei den Kreuzen“ [1]. Drei silberne, vergoldete, 104 Pfund schwere Bilder kamen auf die *Ikonostase*. Im mittlern sah man die Gestalt Christi, dessen Kreuzesnimbus durch rothe und grüne Edelsteine gehoben war, zur Rechten die Gestalten des hl. Petrus und der hl. Petronilla, zur Linken die Figuren des hl. Andreas und des Geschenkgebers. Ikonographisch wiederholte sich also hier das, was auch in den Mosaiken der Apsiden dargestellt wurde. Leo IV. († 855) liess dann noch auf den Balken ein neues silbernes, vergoldetes Triumphkreuz von 77 Pfund aufstellen. Zwei blaue Edelsteine bildeten die Augensterne, eine grosse weisse Gemme wird das Kreuz des Nimbus geziert haben. Beim Eingang in die Basilika des Apostelfürsten liess derselbe Papst ein hohes Kreuz errichten, das erst 1550 auf Befehl der Canoniker eingeschmolzen wurde, weil es ihnen nicht schön genug schien. Sein silberner Christuskörper wog $62^1/_2$ Pfund, hatte Lebensgrösse und war an einem Kreuze von 3 *m* Höhe und 2,50 *m* Breite befestigt.

Zum Schmuck eines jeden bedeutendern Altares scheinen im 8. und 9. Jahrhundert drei silberne oder goldene Bilder gehört zu haben. Leo III. schenkte nach S. Lorenzo silberne, $54^1/_2$ Pfund schwere Bilder des Herrn, des hl. Petrus und des hl. Laurentius, Sergius II. für die Ikonostase der von ihm erneuerten Kirche der hll. Silvester und Martin vergoldete Bilder Christi und jener beiden Patrone, Leo IV. für die Basilika der vier Gekrönten die $52^1/_2$ Pfund schweren silbernen Bilder des Erlösers und der hll. Claudius und Nicostratus [2].

Als Paschalis im Querschiff von St. Peter den hll. Processus und Martinian eine prächtige Kapelle errichtete, wurden auch dort an der Rückwand oder auf einer Ikonostase drei vergoldete, 36 Pfund Silber wiegende Bilder Christi und der beiden Patrone angebracht [3]. Ueber die Confessio von St. Paul liess Papst Symmachus († 514) die Bilder Christi und der zwölf Apostel befestigen, zu deren Vollendung 120 Pfund Silber nöthig waren. Leo III. scheint diese Bilder erneuert zu haben; denn sein Biograph meldet, er habe auf

[1] Liber pont. II, 119, LVI. *de Rossi*, Inscriptiones II, 219, n. 100: „Ad crucifixos.“

[2] Liber pont. II, 2, n. 5; 95 sq., n. 34. col. 2, n. 36, col. 1; 120, n. 57. Auch der Titulus Calisti hatte drei solche Bilder, l. c. II, 26, n. 83.

[3] Liber pont. II, 53, n. 6.

den Altar eine goldene, 75 Pfund schwere Tafel gestellt, welche die Bilder des Erlösers und seiner zwölf Apostel enthalten habe. Ein anderer Altar derselben Basilika erhielt von ihm die drei goldenen Bilder des Erlösers und der Apostelfürsten [1].

Bilder der Engel wurden im 8. und 9. Jahrhundert häufig verwendet. In St. Paul sah man auf der Ikonostase drei mit 24 Pfund Silberblech bekleidete Gemälde Christi und zweier Engel, an deren Stelle später Bilder vergoldeter Engel kamen, die $100\,^1/_2$ Pfund Silber wogen [2]. In St. Peter standen je ein Cherub auf den Kapitälen der vier Säulen des Altarciboriums. Jeder war vergoldet und enthielt je $23\,^1/_2$ Pfund Silber. Acht weitere vergoldete Engel aus Silber waren vor dem Altar aufgestellt, zwei grosse von je 73 Pfund neben der Confessio, zwei von je 32 Pfund und vier von je 17 Pfund auf der Ikonostase neben dem Bilde des Erlösers [3]. Nach dem Einfall der Sarazenen stellte Leo IV. vor die Confessio des Apostelfürsten sechs neue, 64 Pfund schwere Engel von Silber, Nikolaus aber auf die Ikonostase die Bilder Christi und zweier Engel, zu deren Vergoldung 10 Pfund Gold verbraucht wurden. Das Christusbild wog 80 Pfund, das Bild jedes Engels 70, war demnach ungefähr so schwer, wie die von den Seeräubern entwendeten gewesen waren [4].

Die getriebenen Symbole der Evangelisten sah man in 20 Pfund schweren Goldplatten sowohl in der Confessio des hl. Paulus als in jener des hl. Petrus. Zu ihnen trat in der Confessio des hl. Laurentius in einer 15 Pfund schweren Goldplatte ein Bild dieses Heiligen [5].

Kostbare *Marienbilder* werden oft erwähnt. Gregor III. „machte“ deren drei. Paschalis überwies der Basilika der hll. Processus und Martinianus ein mit $10\,^1/_3$ Pfund Gold bekleidetes Gemälde der Gottesmutter. Nach Maria Maggiore schenkte er für ein Marienbild (vielleicht für dasjenige, dem Gregor III. eine goldene Bekleidung gegeben hatte, oder für ein neues silbernes) vergoldete, $17\,^1/_4$ Pfund schwere Platten.

Eines der reichsten Bilder dieser Art verdankte die Marienkirche jenseits der Tiber der Freigebigkeit Gregors IV. Es war

---

[1] Liber pont. I, 262, n. 6; II, 2, n. 6; 9, n. 31.
[2] Liber pont. I, 504 Hadrianus, n. 60; II, 15, Leo III., n. 58.
[3] Liber pont. II, 15, Leo III., n. 27, 57, 87.
[4] Liber pont. II, 121, n. 64; 166, n. 79.
[5] Liber pont. I, 511 sq. Hadrianus, n. 85, 87, 93.

mit Edelsteinen, Schmucksachen und Votivgeschenken fast ganz bedeckt[1].

Ein ziemlich vollständiges Bild der Gesamtausstattung bietet der Bericht über die von Gregor III. im Chore der Canoniker von St. Peter errichteten „Kapelle des Erlösers und seiner heiligen Mutter". Er gab ihr Reliquien der heiligen Apostel, Martyrer und Bekenner. Vor dem Altare brachte er oben hoch eine Stange (pergula) an, welche zwei flache goldene und fünf sächsische Lampen (gabatas saxiscas) trug, vier grössere Kreuze und zehn kleinere, zwei Paar vergoldete Kännchen und fünf Gewandnadeln. Ueber dem Altar hing eine goldene Krone mit einem durch Gemmen verzierten Kreuz. In der Vorderseite des Altars war eine durch vergitterte Flügelthüren (regiolae) verschlossene Oeffnung, wodurch man die im Innern liegenden Reliquien erblickte. Rings um diese Oeffnung bekleidete er diese Vorderseite mit silbernen Platten. Auf die rechte, linke und hintere Seite kamen drei silberne Kreuze. Hinter dem Altare hingen ein Kelch und drei Kreuze aus Silber; an der Wand war ein Bild der Gottesmutter befestigt, welche ihr Kind umarmte. Es hatte vier goldene, mit Edelsteinen verzierte Schmuckstücke: ein Diadem, eine Halszier mit Anhängseln und zwei

Bild 146. Münze der Licinia Eudoxia.

[1] Liber pont. II, 58 sq. Paschalis, n. 23, 32; 78 Gregorius IV., n. 26: Obtulit imaginem auream habentem storiam (Darstellung) Dominae nostrae cum diversis et pretiosis gemmis, iachinctas (rothe) maiores numero XIII, prasinas (grüne) X, albas (Diamanten?) maiores numero XXVIIII, alamandinas (Edelsteine aus der Stadt Alabanda in Asien) maiores numero XX, albas modicas . . ., habentem in circuitum capite coronae diverse philopares (d. h. wohl: in circuitu coronae capitis habentem diversas philopares, d. h. filo-pares, walzenförmige Edelsteine oder Perlenschnüre); cercellus (Zirkel, Ohrringe?) paria II, habentes gemmas pretiosissimas, albas numero XVIII, prasinas VIII, iachinctas IIII; item in eodem imaginem habentem morenas (Schmuckstücke, Broschen?) pretiosissimas II, ex quibus unam habet pendulas (Anhängsel) numero XI, item morenam trifylem (dreitheilig, kleeblattförmig?) auream, habentem gemmas diversas albas numero LXXIII et buticulas (Knöpfchen?) XXXIII, morenam in quo pendent gemmas iachintas XIII, digitias (Fingerringe oder fingerförmige Anhängsel) aureas VIIII, pendentes in filum aureum, item morenam fylata (mit Filigran?) ex quibus habet gemmas pendentes iachinteas XIIII signochristas, habentes buticellas (= buticulas) II et minores III, omnes morenas cum pertinantes (Zubehör) eorum. Vgl. *Trebellius* Pollio XXX tyrann. 30, 14 (Zenobia) imperatorum more Romanorum ad conciones galeata processit cum limbo purpureo gemmis dependentibus per ultimam fimbriam. Vgl. Bild 146.

Ohrringe. Das hochangesehene Bild der ihr Kind umarmenden Gottesmutter in Maria Maggiore (wohl das noch heute dort verehrte Lucasbild) erhielt von Gregor viele Edelsteine und eine fünf Pfund schwere Bekleidung von Gold, ein drittes eine 50 Pfund schwere Bekleidung von Silber[1]. Auch ihm haben wohl die römischen Matronen einen Theil ihrer kostbaren Geschmeide gewidmet.

Wie gross das Ansehen dieser Marienkapelle war, erhellt aus einem Beschluss des zu einem Concil versammelten Clerus der Stadt und der Umgegend. Man bestimmte, die Mönche der drei beim Vatican bestehenden Klöster (der hll. Johannes und Paulus, Stephanus, Martin) sollten in derselben täglich nach der Vesper zur Feier der Vigilien drei Psalmen und ein Stück aus den Evangelien singen. An den Festtagen der Heiligen, deren Reliquien im Altar ruhten, sollten sie eine Messe feiern, deren Gebete genau bestimmt wurden. Die betreffenden Beschlüsse und die bei der Messe zu verrichtenden Gebete wurden auf zwei Marmortafeln eingegraben, welche man in die Wände der Kapelle einliess und die noch theilweise erhalten sind. Zwei andere Tafeln kamen hinzu, als Gregor III. dort nach seinem Tode beigesetzt wurde. Er ruhte unter einem nach Art eines Arcosoliums gebildeten Bogen, der mit einem vortrefflichen Mosaikbild versehen ward.

Solcher Kapellen besass die vaticanische Basilika eine grosse Anzahl; die meisten waren in ähnlicher Art ausgestattet.

Erstaunlich ist die Menge der *Lampen,* deren Licht die Basiliken erleuchtete. Dem *Lateran* schenkte Konstantin nicht weniger als 174 Leuchter der verschiedensten Art. *Rohault de Fleury* hat ausgerechnet, dass sie zusammen 8730 Flammen hatten[2]. Nicht möglichst grosse Helligkeit, sondern die Pracht des durch die verschiedenartigsten Beleuchtungskörper und Flammen erzielten Eindruckes war das Ideal der Alten. Durch Lichtfülle wird man die Nacht in den Tag verwandeln, das Sonnenlicht vollkommen ersetzen; durch künstlerisch vertheilte Lampen und Kerzen die Dunkelheit genügend überwinden und der Schönheit des gestirnten Himmels nahe kommen.

Vom reinsten Golde (120 Pfund) waren ein Kronleuchter (farus) mit 50 Lichtern, welcher in der Mitte des Altarciboriums hing, vier Leuchterkronen (coronae) mit je (?) 20 Lichtern unter jedem

---

[1] Liber pont. I, 418 s., n. 7, 8, 10; 374, n. 11 wird ein mit goldenen Platten bedecktes Bild des hl. Petrus erwähnt, vgl. 379, n. 31.

[2] *Rohault,* La messe VI, 6.

Bild 147. Bruchstück eines Goldglases mit dem siebenarmigen Leuchter.

Bogen dieses Ciboriums und ein grosser, vor dem Altar aufgehängter Kronleuchter (farus cantharus) mit 80 Lampen (delphini). 3700 Pfund Silber enthielten 111 Kronleuchter (fari canthari) und 50 Lichtträger (canthara cirostata)[1]. 45 der erstern hingen zwischen jenen 50 Lichtträgern in verschiedener Höhe herab von der Decke des Mittelschiffes (und des Querhauses)[2]. 40 kleinere Kronleuchter (fara) erleuchteten das rechte, den Frauen vorbehaltene Seitenschiff, 25 (fara canthara) das Seitenschiff der Männerseite. Zu diesen Leuchtern gehörten drei grosse, zusammen 900 Pfund schwere Oelbehälter von Silber, von denen jedes 10 Mass (medemni) hielt (Bild 149). Vor jedem der sieben Seitenaltäre stand ein zehn Fuss hoher „Candelaber" von 300 Pfund. Er bestand aus Kupfer, in

[1] Delphini waren kleinere Lampen, welche an Kronleuchtern und Leuchterständern aufgehängt oder befestigt wurden. Liber pont. I, 511, n. 87: In basilica beatae Dei genetricis ad Praesepem fecit (Hadrianus) delfinos argenteos per diversas coronas, pens. inibi lib. XXIIII. Aehnlich n. 89. Cantara cirostata waren Leuchter mit breitem Untersatz und hohem Lichtträger. Liber pont. II, 3, n. 8. In *cantaris* argenteis tam in circuitu altaris quamque in presbiterium posuit *cerea argentea*, pens. inibi CCXII. II, 17, n. 67: *Cantara* . . . habentes in medio *cereos ex argento* deauratos. II, 31, n. 105: Fecit (Leo III.) *farum* ex argento purissimo deaurato mire pulchritudinis cum *lucerna* et *cerabte* suo, qui pens. simul. lib. XC semis. Ein anderer dort erwähnter Farus wog mit seiner Lucerna und Cerabtis 40 1/2 Pfund. Leuchter wurden selbst im 9. Jahrhundert noch nicht auf die Altäre gestellt; denn Leo IV. verordnete: Altare sit coopertum mundissimis linteis. Super altare nihil ponatur, nisi capsae cum reliquiis, sancta Dei Evangelia aut pyxis cum Corpore Domini ad viaticum pro infirmis. *Labbaeus*, Conc. IX (Venet. 1729), 1031.

[2] Liber pont. II, 26, n. 84: Fecit (Leo III.) *coronam* maiorem ex argento purissimo, pens. lib. LIII unc. VIII, *farum* argenteum, pendentem *infra* ipsa corona, pens. lib. XXIII.

Bild 148. Der siebenarmige Leuchter. Relief vom Titusbogen zu Rom.

das silberne Basreliefs eingefügt waren, und hatte Einlagen von Silber, worauf Bilder der Apostel oder Propheten, der Geschichte der Apostel, des Martertodes des hl. Laurentius u. dgl. zu sehen waren [1].

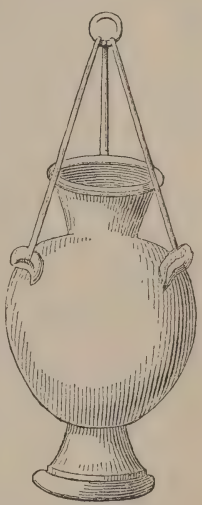


Bild 149. Oelbehälter.

[1] Liber pont. I, 173 Silvester, n. 11: Candelabra auricalca numero VII ante altaria, qui sunt in pedibus X cum ornatu ex argento interclusum sigillis prophetarum, pens. sing. lib. CCC. 176, n 18: Cum sigillis argenteis actus apostolorum. 180, n. 23: Cerostata aurocalca argentoclusa, sigillata XL. 181, n. 24: Candelabra . . . argentoclusa sigillis passionis ipsius (s. Laurentii). Bilder der Apostel, Evangelisten, Propheten, Jungfrauen oder Martyrer wurden auch häufig auf Lampen, Kelchen, Patenen und anderen Geräthen angebracht. Liber pont. II, 62 Paschalis, n. 39: Gabatha *apostolata*. II, 116 Leo IV., n. 45: Cantarum, in quo signaculum in circuitu depressum cernitur crucis cum *prophetarum* effigiis beatissimique Stephani primi martyris icona. II, 116, Leo IV., n. 46: Calix *evangelistarum* habens iconas et crucem. II, 116 Leo IV., n. 44: Patena crucis tropheo Salvatorisque effigie sanctaeque Dei genitricis et sanctorum *apostolorum* pulchro schemate decorata. I, 173, n. 11: Candelabra auricalca cum ornatu ex argento interclusum sigillis prophetarum. 180, n. 23: Cerostata aurocalca argentoclusa sigillata. Sigilla sind eingelassene Verzierungen in Relief, wie z. B. aus I, 182, n. 26 sich ergibt: Sepulchrum ex metallo purphyriticus exculptus sigillis. Wie Porphyr werden auch Korallen metallum genannt. I, 173, n. 10. Auch Stoffe, in denen Muster eingenäht oder eingewebt waren, heissen sigillata, z. B. II, 121, n. 61: Vela alba olosirica sigillata.

Ueber die *Lichter von St. Peter* sind nur unvollständige Nachrichten erhalten. Von Konstantin soll die Basilika erhalten haben vier eherne, mit silbernen Bildern versehene, 10 Fuss hohe und je 300 Pfund schwere Leuchter, einen goldenen, 35 Pfund schweren Kronleuchter mit 50 Lichtern, der vor der Confessio hing, 32 Kronleuchter von je 10 Pfund Silber für das Mittelschiff und 30 von je 8 Pfund Silber für das rechte Seitenschiff. Papst Cölestinus († 432) fügte einen 25 Pfund schweren Leuchter von Silber und 24 Lampen (canthara cyreostata) von je 20 Pfund für das Mittelschiff hinzu, Sergius[1] aber stellte um das Jahr 700 noch sechs silberne, zusammen 170 Pfund schwere Kronleuchter auf den Balken der Ikonostase. Als Gregor III. diese Ikonostase durch sechs neue Säulen mit einem neuen Balken, welcher zum ältern parallel lief, verdoppelte, stellte er dort auch neue silberne Kronleuchter auf. Einen grossen kreuzförmigen Kronleuchter (farus) verdankte die vaticanische Basilika Hadrian I. († 795). Er hatte 1365 Lichter (candelae), hing vor dem Presbyterium und wurde viermal im Jahre angezündet, um Weihnachten, Ostern, am Feste der Apostelfürsten und am Jahrestage der Krönung des Papstes. Leo III. verwandte 652 Pfund Silber zur Herstellung von 14 grossen Leuchtern für das Presbyterium, 4 Lampenträger (fara), die auf den Balken der Ikonostase kamen, 22 korbartige (canistri) und 48 flache Lampen (gabatae), welche im Mittelschiff und im Vorhof von St. Peter Verwendung fanden[2].

Für den Vorhof hatte schon Hadrian aus 81 Pfund Silber Lampen (canistra) verfertigen lassen. Neun derselben wurden vor den silbernen Thüren des Haupteinganges, zwölf im Thurm aufgehängt[3] (Bild 150). Als fast alle diese Kostbarkeiten im Jahre 846

---

[1] Liber pont. I, 172 Silvester, n. 11; 230 Coelestinus, n. 2 vgl. 263, n. 10 und 272, n. 11; 375 Sergius, n. 11.

[2] Liber pont. I, 417, n. 6. *Gabata* oder Gabatha, das einige von Cavata ableiten, bezeichnet flache Lampen, die meistens aufgehängt wurden. Vgl. II, 13 Leo III., n. 48: Fecit gabatas VI cum cruces ex argento purissimo, qui pendent ante arcum maiorem dextra levaque, pens. simul lib. XII semis. Es gab aber auch Gabatae, die auf die Balken der Ikonostase oder sonstwohin gestellt wurden. Liber pont. II, 75, n. 9: Fecit (Gregorius IV.) gabatas interrasiles V cum pedibus suis. II, 195, n. 11 wird gesagt: (Stephanus V.) gabathas argenteas cum lampadibus optulit. Der flache Untersatz (gabata) war also nicht immer mit der Lampe verbunden.

[3] Liber pont. I, 417 Gregorius III., n. 5; I, 499 Hadrianus, n. 46; II, 18 Leo III., n. 67; 30, n. 100: Fecit (Leo III.) gabatas fundatas signochristas, qui pendent tam in quadriportico quamque *in faro* aereo in medio basilicae. Aehn-

eine Beute der Sarazenen geworden waren, liess Leo IV. vieles neu, manches sogar besser wiederherstellen. Der Berichterstatter gibt die Zahl und das Gewicht der neuen Lichtträger nicht an, beschreibt aber einige genauer [1]. Man liebte zu seiner Zeit besonders, die Lichterkronen (coronae) an silbernen Ketten aufzuhängen und mit Gemmen und vergoldeten Kugeln zu verzieren. Von einer solchen 130 Pfund schweren Krone aus Silber hingen 40 Kleinodien (clamasteria) herab, von einer andern 132 Pfund Silber wiegenden 37 Kleinodien. Sehr grosse, Butro genannte Hängelampen bestanden aus umfangreichen Oelbehältern mit vielen Dochten.

Um diesen Behälter bildeten dann silberne Platten eine Art Korb (cophinus, canistrum), aus dem Stücke so ausgeschnitten waren, dass sich Muster bildeten und man durch die Oeffnungen den Inhalt sah (interrasilis). Um den Butro hingen kleinere Lampen (gabathae). Grössere Lampen hiessen exafoti, wenn sie 6, ennafoti, wenn sie 9, exadecafoti, wenn sie 16 Lichter hatten. Im Gegensatz zum Butro war der Farus leichter und breiter. Hadrian I. gab einem grossen, oben bereits erwähnten Farus der Peterskirche die Form eines Kreuzes mit 1365 Flammen. Andere Kronleuchter waren netz-

Bild 150. Goldglas.
Unten Leuchter und Oelgefässe, oben ein Schrank mit den heiligen Schriften.

lich II, 30, n. 97, n. 100 etc. Zeigen diese Stellen, dass die Gabatae oft an einem Farus hingen, so beweist II, 29, n. 95, dass Canistra an einem Rete befestigt wurden. Fecit vero (Leo III.) ubi supra (in basilica sanctae Dei Genetricis) ante ingressum Praesepii *farum* in modum *retis* ex argento purissimo cum *canistris* V, pens. simul lib. XXXVII semis. n. 96: Farum (fecit) in modum retis cum canistros et cruces . . . alium farum maiorem in modum retis cum canistros XX. Liber pont. I, 510 Hadrianus, n. 83.

[1] Liber pont. II, 108, 111, 120, 128 Leo IV., n. 13 s., 22, 60, 87.

förmig (farus rete)[1]. Wie um den Butro, so hingen am Farus gabatae, welche durchbrochen (interrasiles) oder mit Blumen und Knäufen (liliatae), Thieren (saxiscae) oder Säulen (columnellatae) verziert waren[2]. Kleine Lampen (lucernae) waren oft ganz von Gold. Hatten sie zwei Dochte, so nannte man sie bilychnis oder binixis oder bimixa, hatte sie viele, so hiessen sie polymixos. Drei goldene „Kandelaber", die nur je 1 Pfund wogen, schenkte Papst Honorius der Basilika des hl. Pancratius[3].

Als Sixtus (440) Maria Maggiore baute und ausstattete, schenkte er ihr einen silbernen Altar von 300 Pfund, eine Lichterkrone von 30 Pfund Silber, 34 silberne Kronleuchter (coronae farales) von je 10 Pfund, 4 silberne Kandelaber von je 20 Pfund und 24 Leuchter aus Erz (canthara cereostata aurocalca) von je 15 Pfund[4].

Eine freilich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts geschriebene Aufzählung der „Lampen, die Tag um Tag in der Basilika des hl. Petrus brennen", darf hier benutzt werden, weil man dort an althergebrachten Sitten zähe festhielt und die meisten der genannten Lampen wohl schon in karolingischer Zeit leuchteten[5]. Hervorzuheben sind aus dem langen Verzeichniss folgende Angaben:

Vor dem Altare des hl. Petrus brennen stets 13 Lampen, an der Stange vor der Brüstung zwischen den zwölf Säulen der Ikonostase 3, vor den beiden Kreuzen zu jeder Seite des Altars 2, an den 34 Kronen an gewöhnlichen Tagen 34, an Stationstagen an jeder Krone 4, also 136, in der Vorhalle an dem gitterförmigen Leuchter täglich 12, auf der Stange 18, vor dem Veronikabilde 10. Im ganzen gibt das Verzeichniss für jede Nacht wenigstens 115, für die Stationstage 250 Lichter an. Nur an den Festen der Kirchweihe, der Himmelfahrt, des hl. Petrus und seiner Octav wurden alle gitterförmigen Leuchter (retia) benutzt, ausser dem grossen in der Vorhalle, der nur an den zwei letzgenannten Tagen vollständig verwerthet wurde. An diesen beiden Hauptfesten wurden ausserdem „nach alter Gewohnheit" im Vorhofe Stricke so aus-

[1] Liber pont. II, 29 Leo III., n. 96: Fecit farum in modum retis cum canistros et cruces ... necnon et alium farum maiorem in modum retis cum canistros.

[2] Liber pont. II, 30, n. 97: Fecit gabathas fundatas interrasiles ex argento purissimo numero VIII, qui pendent in faro aereo in medio basilicae. 33, n. 110: Fecit farum volubilem ex argento purissimo cum coronis et crucibus, pens. inibi lib. CXXXVI unc. VI.

[3] Liber pont. I, 180 Silvester, n. 23: Lucerna aurea nixorum XII super fontem, pens. lib. XV; 324, n. 5.

[4] Liber pont. I, 232, n. 3.

[5] *Petri Malii* Descriptio basilicae Vaticanae 100. *de Rossi,* Inscript., II, 219.

gespannt, dass sie sich beim grossen Brunnen kreuzten und 40 Lichter trugen. Ueber den Stufen vor den beiden Portalthürmen brannten 20.

Welchen wunderbaren Eindruck muss die ehrwürdige Basilika gemacht haben, wenn dies Lichtmeer um die 148 grossen marmornen Säulen des Vorhofes und des Innern spielte, sich in die reich bemalten und vergoldeten Dachstühle verlor! Von den farbenprächtigen Mosaiken ward es auf die goldenen und silbernen Geräthe zurückgeworfen und von den glänzenden seidenen Vorhängen aufgefangen. Ein solches Spiegelbild himmlischer Herrlichkeit ward reiner und heiliger kaum irgendwo dem Christen geboten. Blendende Pracht entfaltete sich schon beim Eingange der Basiliken! In St. Paul stand über jedem der fünf Portale ein silbernes Bild. Der Hauptthüre von St. Peter gab Honorius eine silberne Bekleidung von 975 Pfund. Hadrian stellte über diese silbernen Thürflügel ein Christusbild von 50 Pfund Silber. Als die Sarazenen die silbernen Platten geraubt hatten, gab Leo III. den Thüren eine neue Bekleidung, wozu er freilich nur 70 Pfund verwenden liess, doch war das Ganze reich verziert; denn in der Mitte eines jeden Thürflügels sah man das Bild eines der Apostelfürsten in einem vergoldeten, mit edeln Steinen besetzten Rahmen. Lange Inschriften lobten Christus, die Apostel und die Schönheit der Arbeit[1]. Schon Hilarus († 469) hatte beim Lateran den Kapellen des hl. Johannes und des heiligen Kreuzes Thürflügel aus Erz gegeben, in das silberne Verzierungen eingelassen waren[2]. Die einzig erhaltene Thüre aus altchristlicher Zeit, welche mit Reliefbildern verziert ist, steht in *S. Sabina* zu Rom. Sie ist in Holz geschnitten und stammt aus dem 6. bis 7. Jahrhundert (Bild 151)[3].

---

[1] Cicero beschreibt herrliche mit Elfenbeinreliefs und goldenen Knöpfen verzierte Thüren eines Tempels zu Syrakus. In Verrem IV, c. 56. Liber pont. I, 368, n. 1: Qui missi fuerant de exercitu ad custodiendas *regias* basilicae clausas observabant et minime quemquam ingredi permittebant. 420, n. 13: Basilicae tectum ab arco altaris usque ad *regias* restauravit. II, 15, n. 58: In ingressum basilicae super regias maiores V fecit imagines ex argento V, pens. inibi lib. CCXXVIIII. Ueber die Ausstattung der Regiae in ingressu Praesepii in Maria Maggiore vgl. l. c. 16, n. 163. Liber pont. I, 323, n. 1: (Honorius) investivit regias in ingressu ecclesiae (beati Petri) maiores, qui appellatur mediana ex argento, qui pens. lib. DCCCCLXXV, I, 375, n. 11; 504, n. 61; II, 127, n. 84. *de Rossi,* Inscriptiones christianae II, 53. 123, 144 sq.

[2] Liber pont. I, 242, n. 2: In ambis oratoriis ianuas aereas argentoclusas (fecit).

[3] Literatur und eingehende Beschreibung bei *Kraus,* Geschichte der christlichen Kunst I, 494 f. Nach *M. G. Zimmermann* (Oberitalische Plastik [Leipzig,

Vor den Thoren der Basilika stand in der Mitte des Vorhofes ein *Brunnen* (vgl. Bild 29 f., S. 41 f.). Er war ein aus dem alten Wohnhause übernommenes Erbstück, denn fast jedes besser eingerichtete Haus der Römer hatte im Centrum des Atriums sein Becken, worin sich zur Zeit des Regens das von den Dächern ablaufende Wasser sammelte, um an heissen Tagen Kühlung zu bieten. Der Brunnen erinnerte die Christen aber auch an die Waschbecken des alten Tempels, deren sich die jüdischen Priester bedienten, um ihren Reinigungsgesetzen zu entsprechen. Schon Paulin von Nola erwähnt den vaticanischen Brunnen und fügt bei, derselbe habe gedient, um Hände und Mund zu waschen und dadurch die innere Reinigkeit anzudeuten, womit man vor Gott erscheinen wollte. Dasselbe sagte ausdrücklich die auf dem Brunnen vor St. Paul durch Papst Leo angebrachte Inschrift[1]. Als in den Klosterhöfen der Brunnen durch ein Kreuz ersetzt wurde, kam das Waschbecken meist in eine Nische des Kreuzganges vor dem Eingange zum Refectorium.

Bild 151. **Die Verherrlichung Christi. Eine Platte der Holzthüre von S. Sabina zu Rom.**
Oben steht Christus zwischen den Evangelistensymbolen, unten verehren ihn Sonne, Mond ein Stern, Petrus, Paulus und Maria.

Liebeskind, 1897], S. 21, Anm.), wären „die Thüren des hl. Berthold" im Museum zu Parma nicht sehr lange nach den Thüren von S. Sabina entstanden, etwa im 6.—7. Jahrhundert. Eine grosse Abbildung derselben a. a. O., Abb. 10.

[1] Cantharum ministra *manibus et oribus* nostris fluenta ructantem, fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie *quattuor* columnis salientes aquas ambiens. Ad *Pammachium* epistola 13 (*Migne*, PP. lat. LXI, 215).

Unda lavat carnis maculas, sed crimina purgat
Purificatque animas mundior amne fides.
Quisquis suis meritis veneranda sacraria Pauli
Ingrederis suplex ablue fonte manus.

Migne l. c. col. 850. *de Rossi*, Inscriptiones II, 80 et 328.

Damit die Gläubigen sich wie früher beim Eintritt in die Kirche geistigerweise waschen könnten, wurde dort ein Weihwasserkessel angebracht, aus dem alle Eintretenden etwas Wasser nahmen, um sich zu besprengen und Reinigung von ihren Sünden zu erflehen.

Die alten Christen wurden an ihre Sünden und an die Nothwendigkeit der Reinigung erinnert, so oft sie zur Kirche kamen; denn sie fanden in der Nähe des Einganges zur Basilika die Büsser. Einige derselben durften nicht eintreten und blieben in dem letzten Theil des Säulenganges vor dem Haupteingange, andere, zu weniger strenger Busse Verurtheilte, standen oder knieten unten im Mittelschiff. Da das Ankleidezimmer (secretarium) des Bischofs in Rom und wohl im ganzen Abendlande anfangs zur Linken der drei Kirchenthüren, am Kreuzgange nach aussen hin angebaut war, musste der Bischof, wenn er in Pontificalkleidung und in feierlicher Procession aus der Sacristei zum Altare ging, durch die Reihen dieser Büsser ziehen, die ihn um sein Gebet baten. Wenn er sie lossprach, kam er vom Altar zu ihnen herab an die Thüre der Kirche. Daher wird es kommen, dass im Mittelalter beim Portal von den höhern Geistlichen Recht gesprochen wurde. Die Thüre, bei der es geschah, ward späterhin in Erinnerung an den Blutbann „die rothe Thüre“ genannt.

Der *Brunnen im Vorhofe von St. Peter* wird von ältern Berichterstattern als Meisterwerk gepriesen und auf Konstantin zurückgeführt. Papst Symmachus († 514) hatte ihn mit Marmorarbeiten und Mosaiken verzieren lassen. Weil aber sein Wasser der Menge des Volkes nicht genügte, hatte er hinter diesem konstantinischen Brunnen einen zweiten aufstellen lassen, der aus einer grossen Porphyrschale bestand, in deren Mitte sich ein Becken aus Erz erhob. Doch konnte dieser neue Brunnen sich in keiner Weise mit dem alten messen, in dessen Mitte aus einem ehernen Pinienapfel klares Wasser in ein grosses Becken floss. Rings um dieses Becken waren auf einem quadratischen Grundriss vier reich sculptirte Marmorsäulen errichtet. Zwei zeigten die Bilder der Kaiser Konstantius und Konstanz. Alle trugen zusammen einen Architrav von Marmor, worauf griechische Kreuze ausgemeisselt waren, in deren Ecken je vier Tauben sassen. Ueber dem Architrav erhob sich auf jeder der vier Seiten eine halbkreisförmige Erztafel mit einer aus Halbkreisen zusammengesetzten, durchbrochenen Verzierung. Vor jeder Tafel standen zwei aus Erz gebildete Pfauen, die aus einem Gefäss tranken. Auf der Spitze jeder Tafel war ebenfalls aus Erz in einem Kranze zwischen Alpha und Omega das konstantinische Monogramm Christi gestellt. Zwischen jenen

halbkreisförmigen Aufsätzen sah man auf jeder Ecke einen mit Broden gefüllten Korb aus Marmor, zu dem von rechts und links ein Lamm hinkam. Ueber ihnen ragten Delphine aus Erz hervor, die als Wasserspeier das Regenwasser vom Dache ableiteten. Unter dem Dache stieg über jenen Pinienapfel ein Gewölbe aus Erz auf, in dessen Scheitel das konstantinische Monogramm zum fünftenmal erschien. Stephan II. († 757) erneuerte das Denkmal. Um ihm grössere Festigkeit zu geben, fügte er vier neue Säulen bei, welche er zwischen die vier alten stellte. Im Jahre 1613 wurde es abgebrochen. Nur der Pinienapfel und ein Paar der Pfauen sind erhalten und stehen im Vatican. Alles andere ist umgeschmolzen und zerschlagen[1]. Aehnliche Brunnen mit Pinien standen im Vorhofe der Sophienkirche zu Konstantinopel und der Pfalzkapelle zu Aachen.

Dass dies monumentale Werk sowie die meisten der in diesem Kapitel besprochenen Metallarbeiten in Rom selbst entstanden und einen Stil hatten, welcher die Formen der klassischen Kunst der Römer weiterentwickelte, liegt auf der Hand. Der Liber pontificalis zeigt aber, dass viele Elemente auf diese Weiterentwicklung Einfluss übten. Aus allen Gegenden der christlichen Welt kamen Geschenke nach Rom; Handelsleute brachten noch immer die werthvollsten Waren dorthin. Ja in Rom selbst wurde zu gleicher Zeit in verschiedenen Stilen gearbeitet; denn im 8. und 9. Jahrhundert liessen die Päpste bei den Angelsachsen, welche beim Vatican wohnten, viele Geräthe anfertigen, besonders flache Lampen von Kupfer oder Silber[2]. Leo III. schenkte der Kirche der hl. Susanna

---

[1] *de Rossi,* Inscriptiones II, 428 s.; Bullettino 1181, p. 123, tav. V.

[2] Liber pont. II, 36, n. 27; I, 417 Gregorius III., n. 7: Gabatas saxiscas numero V. II, 3 Leo III., n. 9: Gabathas argenteas saxiscas, habentem grifos deauratos, pens. lib. II. II, 79, n. 26: Fecit (Gregorius IV.) gabatam saxiscam signochristam, habentem storiam in modum leonis incapilatam cum diversis operibus purissimis aureis, pendentem in catenulas IIII et uncinum I; item gabatam saxiscam, habentem in modum leones IIII, cum diversas istorias serpentorum et in medio stantem pineam et IIII leoncellos modicos exauratam, pendentem in catenulas tribus et uncinum I; item gabathas saxiscas, ex quibus habet singulis operibus exauratis, pendentes in catenulis III et uncinos IIII, ex quibus habet I gemmis vitreis II. II, 120 Leo IV., n. 58: Gabata saxisca I, pens. in unum lib. XII et semis; II, 122, n. 66: Gabata de argento purissimo . . . interrasilis, quae est saxisca. II, 145 Benedictus III., n. 24: Gabatha saxisca ex argento purissimo I, pens. lib. numero III. II, 153 Nicolaus, n. 11: Gabatha saxisca de argento purissimo I, deaurata, quae pens. lib. II et unc. IIII etc. *Marquardt* (Handbuch der römischen Alterthümer VII, 693) will solche eingelegte Metallarbeiten auf Arbeiter zurückführen, die aus dem Orient stammten, und bringt sie in Verbindung mit den von der Stadt Damaskus benannten damascirten Arbeiten.

eine sächsische Lampe von 2 Pfund Silber, woran sich vergoldete Greife befanden. Gregor IV. liess mehrere sehr reich verzierte sächsische Lampen herstellen. Eine trug das Monogramm Christi, zeigte Löwen, welche mit feinen Goldfäden in den Grund eingezeichnet (tauschirt) waren, und hing an vier Ketten. Eine andere war an drei Ketten befestigt, verziert durch vier grössere und vier kleinere vergoldete Löwen und durch allerlei Schlangen. Sie trug in der Mitte einen Pinienapfel. Eine dritte vergoldete war mit Edelsteinen besetzt. Als König Ethelwolf († 858) aus England nach Rom kam, machte er der Peterskirche reiche Geschenke, doch scheint es, dass er sie in Rom selbst kaufte. Nur vier vergoldete Lampen von Silber werden als Arbeiten seiner Landsleute bezeichnet. Ein anderer sächsischer König schenkte einen sächsischen Kelch mit seiner Patene[1].

Hätte es sich bei den sächsischen Arbeiten nur um Leistung von Goldschmieden und Metallarbeitern gehandelt, welche an einem bestimmten Ort wohnten oder einer besondern Corporation angehörten, dann würden solche Beisätze anders gefasst sein. Bei Teppichen stehen sie nur da, wo ein auswärtiger Fabrikationsort betont werden soll. Allem Anscheine nach bezieht sich das Wort „sächsisch" nur auf den besondern Stil, in dem die sächsische Kolonie bei St. Peter arbeitete. Als Kennzeichen ihres Stiles ergeben sich aus den oben beigebrachten Beschreibungen die Verwendung von Thierformen und die Tauschirung, also zwei Merkmale, die auch in nordischen und sogen. „irischen" Fibeln uns entgegentreten. Wie also in den longobardischen und beneventanischen Handschriften derselben Periode „irisches" Flechtwerk mit eigenthümlich stilisirten Thierformen sich vereint, so wird es auch gewesen sein bei den „sächsischen" Lampen, Kelchen, Weihrauchfässern, Ausgussgeräthen u. dgl. (vgl. Bild 152—153).

Einen ganz andern Stil, der dem römischen jener Zeit näher steht, hatten zahlreiche aus Konstantinopel gesandte, im Orient verfertigte Geräthe. Kaiser Justin schenkte z. B. ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, zwei goldene, mit Edelsteinen besetzte Patenen von 20 Pfund, zwei silberne von je $12^1/_2$ Pfund, zwei

[1] Liber pont. II, 148, n. 34. Sächsische Arbeiten waren wohl auch die II, 74 Gregor IV., n. 9 genannten Gabatae de argento XII, *angelorum* opere constructas. Bullarium Cassinense I, 7: Necnon et *calicem Saxonicum maiorem* cum patena sua, quem Theodoricus Saxonum rex b. Petro olim transtulerat. Das bekannteste, bis heute erhaltene kirchliche Werk solcher sächsischer Meister ist der Thassilokelch zu Kremsmünster, vgl. Bild 152.

goldene Becher von je 8 Pfund, drei silberne von je 5 Pfund und fünf andere von Silber, einen goldenen Kelch mit Edelsteinen von 5 Pfund, eine kostbare Lampe und zwei goldene Leuchter[1]. Seinem Nachfolger Justinian verdankte die Kirche des hl. Petrus einen goldenen Becher mit grünen und weissen Edelsteinen, sowie silberne Becher und Kelche[2]. Kaiser Michael Porphyrogenitus sandte ein in Gold gebundenes, mit Edelsteinen besetztes Evangelienbuch und einen reichen goldenen Kelch durch den Mönch Lazarus. Da dieser Lazarus ein vortrefflicher Maler war, hat er wohl den römischen Künstlern mit Rath und That geholfen[3]. Das von ihm überbrachte, vielleicht von seiner Hand ausgemalte Evangelienbuch bot werthvolle

Bild 152.
Thassilokelch zu Kremsmünster.

Bild 153. Kelch von Ardagh. (Nach *Stokes*, Early Christian Art in Ireland.)

Vorbilder; denn die Malerei blühte damals in Konstantinopel. Später erhielt Papst Nikolaus von demselben Kaiser eine goldene, mit weissen, grünen und rothen Edelsteinen besetzte Patene und einen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Kelch, woran rothe Steine an goldenen Fäden herabhingen[4].

Aus Gallien sandte der König (Clodewig?) dem Papste Hormisdas († 523) für die Peterskirche eine goldene, mit Gemmen ver-

[1] Liber pont. I, 271 Hormisdas, n. 10; 276 Iohannes, n. 7. Ueber ein noch in St. Peter befindliches Kreuz des Kaisers Justin vgl. *de Waal* in der Römischen Quartalschrift 1893, VII, 246 ff.

[2] Liber pont. I, 285 Iohannes II., n. 2. Die 296 Vigilius, n. 2, erwähnten Geschenke Belisars werden von italienischen Goldschmieden gemacht worden sein.

[3] Liber pont. II, 147, n. 33.

[4] Liber pont. II, 154, n. 18: Calicem de auro ex lapidibus circumdatum et in circuitu pendentes iaquinthas in filum aureum et repidis II in typo pavonum cum scutum et diversis lapidibus pretiosis iacinthis, albis.

zierte Votivkrone. Auch Theodorich schickte um dieselbe Zeit zwei silberne, 70 Pfund schwere Leuchter (cerostata)[1]. Reiche Schätze gelangten durch Karl den Grossen nach Rom. Das Papstbuch erzählt[2], der Kaiser habe im Jahre 800 an Leo III. übergeben zwei silberne Tische mit reichen, silbernen Gefässen, eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Krone von 55 Pfund, eine goldene Patene von 30 Pfund, deren Inschrift Karl als Geschenkgeber nannte, drei Kelche mit einer Kanne von zusammen 131 Pfund (Silber?), ein grosses Processionskreuz mit Edelsteinen, ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, silberne Gefässe und ein silbernes Ciborium für den Altar des Lateran. Leider lässt sich nicht ersehen, was der Kaiser aus Deutschland mitbrachte, also von seinen Goldschmieden angefertigt war. Gleiches ist zum Schaden der Kunstgeschichte der Fall hinsichtlich der Kostbarkeiten, welche Karl durch Testament der Peterskirche vermachte, unter denen ein silberner viereckiger Tisch mit einem Plane der Stadt Konstantinopel hervorragte[3]. Dass manche dieser Geschenke in Deutschland und Gallien entstanden, erhellt wohl aus der Nachricht, der Kaiser habe dort für Papst Hadrian ein Epitaph mit goldenen Lettern in Marmor meisseln lassen und es nach Rom gesandt[4].

Nach Besiegung der Avaren brachte Angilbert als Gesandter Karls einen Theil der Beute nach Rom, die meist aus byzantinischen Gegenständen bestanden haben wird, doch dürften sich dabei auch Kunstwerke aus andern, von den Avaren ausgeraubten Ländern gefunden haben[5]. Ob und wie diese fränkischen Gaben auf den römischen Stil und dessen Technik einwirkten, lässt sich aus den vorhandenen Quellen nicht ermessen. Bei Benutzung des „Papstbuches“ ist stets die grösste Vorsicht geboten. Wie leicht würde man da, wo von Historiae depictae die Rede ist, an Malereien mit menschlichen Gestalten denken. In Wahrheit bezeichnet depingere nur „zeichnen“, Historia nur „Figuren“ im weitesten Sinne des Wortes. Beispielsweise meldet eine Stelle im Leben Hadrians (I, 511, n. 84): In altare ipsius Praesepii fecit laminas ex auro purissimo historiis depictis, pens. simul lib. CV. Das heisst: „Der Papst liess für den Altar der Kapelle von Maria Maggiore, worin Christi Krippe

[1] Liber pont. I, 271 Hormisdas, n. 10 sq.

[2] Liber pont. II, 7, n. 24. Jahrbücher der deutschen Geschichte: Karl d. Gr. von *Abel-Simson*, II (Leipzig, Dunker), 241 ff.

[3] A. a. O. II, 454. 457.

[4] A. a. O. II, 110. Karl schenkte auch Holz für die Dächer von St. Peter, I, 367.

[5] A. a. O. II, 102 ff. 106 ff. u. 113.

eingeschlossen war, eine goldene Bekleidung mit getriebenen Ornamenten fertigen.“ In St. Peter liess er die in silbernen Platten getriebenen Historiae, d. h. die Ornamente der Confessio, reich vergolden. Gleiches that später Leo III. für den Altar der hl. Petronilla in St. Peter[1]. Sogar in Marmor ausgehauene Verzierungen in Relief werden Picturae genannt[2].

Wo bei Neuanschaffungen das Gewicht angegeben ist, bezieht sich dies schwerlich auf den ganzen Gegenstand, sondern nur auf das Silber oder Gold, das zur Verwendung kam. Die Kronen, Leuchter und Ciborien hatten ja jedenfalls im Innern einen Kern aus Eisen oder Holz, der sie zusammenhielt. So wird im Leben Leos IV. gemeldet, er habe vier grosse Leuchter (cerea) aus Holz, welche seit langer Zeit im Chore von St. Peter standen, mit Silber bekleidet und dabei 55 Pfund verbraucht[3].

Den Künstlern bleibt noch viel zu thun, der Opferwilligkeit noch viel zu spenden, bis unsere Gotteshäuser im entferntesten sich den alten an die Seite stellen können. Vielleicht werden sie ihnen niemals gleich mit Rücksicht auf Kostbarkeit und Güte ihrer Einrichtungsgegenstände, das zeigt schon die Aufzählung der metallischen Kunstwerke der alten Basiliken. Noch grossartiger war ihre Auszierung durch kostbare Stoffe.

Sechstes Kapitel.

Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien.

Gewebte Decken, Teppiche und Wandbekleidungen waren bei den Alten sehr häufig. Sie dienten gleich unsern Polstern zur Bekleidung der Stühle, Bänke und Betten, gleich unsern Tapeten zur Verzierung der Wände, gleich unsern Thürflügeln zum Verschliessen von Thoren und Pforten, gleich unsern Zwischenwänden

---

[1] Liber pont. I, 510, n. 83: Aspectum vero altaris super eadem almam confessionem (S. Petri Hadrianus) atque dextra levaque parte iuxta grados, quae coherent iamdictae confessionis, addens in eo argenti lib. CXXXVI, curiose renovavit eiusque *historiis* ex auro purissimo lib. XVIII nitidissime deauravit. II, 18, n. 68: Investivit vero (Leo III.) altarem beate Petronille ubi supra ex argento mundissimo deaurato, diversis ornatum picturis, qui pens. undique lib. CLXXVIII et uncias VIII. Vgl. II, 27, n. 87: Fecit columnellas ex argento deauratas VI in ingressu vestibuli, diversis depictas storiis.

[2] Liber pont. II, 30, n. 97. [3] Liber pont. II, 133, n. 106.

zur Zerlegung grosser Räume in kleine Zimmer, gleich unsern Dächern zum Schutz gegen Sonne und Regen. Schon beim Eintritt ins Haus sah man einen Teppich herabhängen; ein reicher Vorhang

Bild 154. **Altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten.** (Nach Swoboda.)

trennte das Tablinum vom Atrium. In den offenen Säulenhallen befestigte man Vorhänge zwischen den Säulen nach Art unserer Portieren. Wurden Feste gefeiert, so schmückte man das Innere

und Aeussere der Theater, Rennbahnen, Tempel und Basiliken mit kostbaren Decken, Vorhängen und Wandteppichen. Bei Leichenfeierlichkeiten durften solche Behänge nicht fehlen; denn bei Bekleidung des Scheiterhaufens spielten sie eine wichtige Rolle. Bei Triumphzügen fanden sie allerorts verschwenderische Verwendung, wie in unsern Tagen Fahnen und Guirlanden.

Hatten Teppiche und Vorhänge für gewöhnlich die Aufgabe, das bauliche Gerüst zu bekleiden und wohnlich zu machen, dienten sie nicht bloss den Privaten, sondern auch an und in öffentlichen Gebäuden zur Hebung der Festfeier, indem sie durch ihre Kostbarkeit, Farbenpracht und Zeichnung die Phantasie mächtig anregten, so mussten sie gleicherweise in den Tempeln nicht nur die gewöhnliche Ausstattung vollenden, sondern auch alle Feste verherrlichen[1].

In der mosaischen Stiftshütte und im Tempel zu Jerusalem schloss ein kostbarer Vorhang das Allerheiligste vom Heiligen ab. Er entzog den Anblick der Bundeslade den Augen des ganzen Volkes. Darin war einer Idee Ausdruck gegeben, welche im Cult fast aller alten Völker wiederkehrt, welche äussere Zeichen oder Bilder der Gottheit in ihren Tempeln aufstellten. Sie wollten durch Abschliessen und Verhüllen des geheiligten Ortes, seines Inhaltes und seiner Ceremonien die Ehrfurcht gegen das Göttliche und die Demuth der Menschen steigern. Darum standen auch bei Griechen und Römern die Götzenbilder der Tempel in abgeschlossenen Räumen oder Nischen, die mit Vorhängen verschlossen, nur zu bestimmten Zeiten und Zwecken geöffnet wurden.

Das Papstbuch gibt uns reiche Nachrichten über die Art, wie die römischen Basiliken im 8. und 9. Jahrhundert mit Teppichen ausgestattet wurden. Andere Quellen ergänzen seine Berichte besonders mit Rücksicht auf die frühern Zeiten (Bild 154).

Ueber die *Orte, an welchen Teppiche aufgehängt wurden,* belehrt uns am klarsten der Bericht über die Erneuerung von *St. Peter,* nachdem die Sarazenen es 846 gänzlich ausgeraubt hatten. Leo IV. überwies der Basilika 3 Teppiche zum Verschluss der Haupteingänge und 46 für das Mittelschiff. Da in letzterem auf jeder Seite die 22 Säulen 23 Bogen tragen, kommt auf jeden dieser Bogen ein an 2 m breiter und wohl eben so langer Teppich. 10 Teppiche wurden vor der Confessio zwischen der doppelten Reihe von je 6 Säulen gehängt, 25 rings um den Altar, 34 im Pres-

[1] *Semper,* Der Stil: I. Die textile Kunst (2. Aufl., München, Bruckmann, 1878), 253 f.

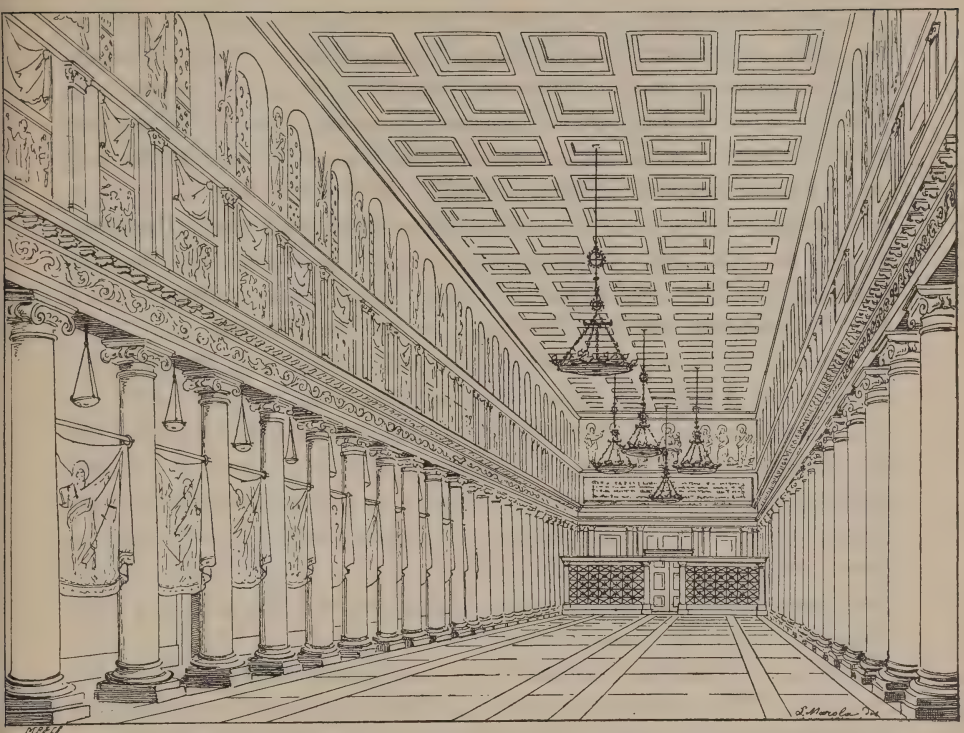


Bild 155. S. Maria Maggiore zu Rom in früherer Gestalt.

byterium und 18 an verschiedene andere Orte der Kirche. Die Zahl der Teppiche belief sich also auf 136[1].

Noch freigebiger war Leo III. gewesen, denn ihm verdankte St. Peter für das Mittelschiff 65, für den Eingang zur Confessio 3, für das Presbyterium und den Altar 96, im ganzen also 164 Teppiche[2].

St. Paul erhielt von Gregor IV. 1 grossen Teppich, welcher beim Triumphbogen das Mittelschiff vom Querschiff trennte, 1 für die Confessio, 16 für die äussere und 5 für die innere Umhüllung des Altars, 4 zum Verschluss des über dem Altar stehenden Baldachins, 24 für das Presbyterium und 40 für das auf ebenso vielen Säulen ruhende Mittelschiff, im ganzen also 91 Teppiche[3].

Der Kirche Maria Maggiore (Bild 155) schenkte Paschalis 8 reichere und 3 einfachere Altardecken, 42 Vorhänge für die Arka-

[1] Liber pont. II, 109, n. 13.

[2] Liber pont. II, 13, n. 48. Zwischen die Säulen kamen wieder 46 Teppiche, 19 an andere Orte des Schiffes. Schon Sergius († 701) schenkte für den Ciborienaltar von St. Peter 8 Tetravela, von denen 4 weiss und 4 roth waren. Liber pont. I, 375, n. 11.

[3] Liber pont. II, 79, n. 27.

den des Mittelschiffes, 26 reichere und 24 einfachere für das Presbyterium, 1 grossen und 6 kleinere für die Apsis, für den Triumphbogen 1 grossen und 10 kleinere Teppiche, für den Eingang zum Altare 18, für das Hauptthor 1 grossen, also im ganzen 140 Teppiche und Vorhänge[1]. Dazu kam noch der Vorrath des frühern Bestandes, der manche kostbare Sachen enthielt. Aber nicht nur die grossen Basiliken Roms waren reich an Decken und Wandteppichen. Paschalis kaufte der von ihm erneuerten Kirche *S. Maria in Domnica* zur festtäglichen Ausschmückung 1 Teppich für die Hauptthüre, 20 + 4 für die Arkaden des Mittelschiffes, 3 für den Eingang zum Presbyterium, 5 + 3 für den Balken vor dem Altare, 4 für die Umgebung des Altars selbst und 8 Altardecken, im ganzen 48[2].

Derselbe Papst überwies der von ihm erneuerten *Basilika der hl. Cäcilia* 5 Altardecken, 4 Vorhänge für den Altar, 4 für den Reliquienschrank, worin das Haupt der heiligen Martyrin aufbewahrt wurde, 2 für den Schrein, worin ihr Leib lag, 12 für das Presbyterium, 12 + 14 für die Bogen des Mittelschiffes, 1 für das Hauptthor und 36 für das Altarciborium, den Eingang zum Chore u. s. w., im ganzen 90[3].

Eine grossartige Vertheilung kostbarer Stoffe fand unter Hadrian (772—795) statt; sandte er doch, um nur die wichtigern Schenkungen zu nennen, nach St. Peter 67, nach St. Paul 72, nach S. Maria Maggiore 44, nach St. Johann im Lateran 58, nach St. Laurentius vor den Mauern 87, in jede der 22 Titelkirchen je 20, in jede der 16 Diakonatskirchen je 6, in die Klosterkirche des hl. Pankratius 39 seidene, für die Festtage bestimmte Altartücher, Teppiche und Vorhänge. Für die Wochentage erhielt jede Titelkirche 20 leinene Vorhänge. Man kann die Zahl der von diesem Papste angekauften und vergebenen Seidenstoffe auf mehr als 1000, ihre Grösse auf mehr als 3000 qm ansetzen; denn wenn auch manche kleine Vorhänge nur etwa 1 bis 2 qm enthielten, müssen andere, besonders die für die Hauptthüre und den Triumphbogen bestimmten, 10 bis 20 erfordert haben.

Nicht nur die römischen Kirchen waren reich an kostbaren Vorhängen; die Sitte, solche Vorhänge anzubringen, war allgemein und gewann keineswegs erst im 8. Jahrhundert eine solche Aus-

---

[1] Liber pont. II, 61, n. 35 s.

[2] Liber pont. II, 55, n. 12 s. Das Mittelschiff dieser Kirche hat an jeder Seite 12 Arkaden, von denen aber 2 zum Presbyterium gehörten, sie erhielten jene 20 + 4 Teppiche.

[3] Liber pont. II, 55, n. 13.

dehnung. Das erhellt aus der *Charta Cornutiana*[1], dem im Jahre 471 verfassten Stiftungsbriefe einer in der Nähe von Tivoli bei Rom gelegenen Dorfkirche. Flavius Valila, genannt Theodorius, überwies ihr darin Grundbesitz, silberne Geräthe im Gesamtgewicht von etwa $54^1/_2$ römischen Pfunden, eherne Leuchter und drei Folgen (paraturae) seidener, halbseidener und leinener Vorhänge für die höchsten Feste, die gewöhnlichen Feiertage und die Wochentage.

Die Denkmäler zeigen, dass diese Vorhänge auf zweierlei Art aufgehängt wurden. Die erstere erkennt man aus einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna, worin die Vorhalle des Palastes Theodorichs dargestellt ist[2]. Man sieht ihre seitlichen Säulengänge und ihre drei Eingangsthore. In den Gängen sind Balken so zwischen die Säulen gelegt, dass sie deren Kapitäle verbinden; an jedem Balken aber ist ein Vorhang mit fünf Haken befestigt. Sollte er geöffnet werden, so fasste man ihn unten zusammen und bildete einen Knoten; wollte man ihn schliessen, so wurde der Knoten gelöst. In jeder Thüre hangen zwei Vorhänge an Balken in fünf Haken. Um den Durchgang oder die Durchsicht frei zu geben, wurden sie in der Mitte durch eine Kordel nach seitwärts gezogen. Wollte man sie schliessen, so entfernte man die Kordel und liess die Vorhänge frei herunterfallen.

In allen römischen Basiliken, deren Säulen unverletzt sind, besonders in S. Maria Maggiore, findet man an diesen Säulen in etwa 3 m Höhe nach dem Mittelschiff hin Oeffnungen[3]. In sie waren ehedem starke Haken eingelassen, welche Kordeln hielten, die vom Triumphbogen bis zum Narthex beim Haupteingange liefen und die Teppiche trugen. Hätte man die Teppiche zwischen die Säulen gespannt, so wäre Platz verloren gegangen und durch die Basen ein vollständiger Verschluss verhindert worden. Die Vorhänge waren geöffnet während der Predigt, während der Verlesung der Epistel und des Evangeliums, während der Opferung und während der Communion. Sie wurden wohl verschlossen, wenn der Papst oder der Bischof den Kanon begann, wieder zurückgeschoben, wenn er vor dem Agnus Dei zur Kathedra zurückkehrte. Wie die vor den Säulen des Mittelschiffes angebrachten Vorhänge den Laien, welche das Mittelschiff nicht betreten durften, sondern auf die Seitenschiffe beschränkt waren, die hochheilige Handlung verbargen, so entzogen die Vela des Triumphbogens sie den Augen der im

[1] Abgedruckt durch *Duchesne* in der Einleitung zum Liber pont. I, CXLVI s.

[2] *Garrucci*, Storia, tav. 243. Vgl. Bild 42 und 158 Seite 61 und 269.

[3] *Crostarosa*, Le basiliche cristiane (Roma 1892), 65 s.

Schiff stehenden Sänger. Die Vela der Confessio und des Ciboriums aber, worin der Altar stand, verhüllten sie sogar auch vor den Augen des höhern Clerus. Der Opferpriester glich dem Hohenpriester des Alten Bundes, welcher allein ins Allerheiligste trat, um Gott zu versöhnen, und durch den grossen Vorhang von der im Heiligthum harrenden Priesterschaft getrennt war.

Schwer zu beantworten ist die Frage nach der *Beschaffenheit jener Vorhänge.* Obwohl nicht nur die Erklärer des Papstbuches, sondern auch ältere Liturgiker und neuere Geschichtschreiber der Seidenweberei sich mit ihrer Lösung befasst haben[1], bleibt noch vieles dunkel. Mittel, zur grössern Klarheit zu kommen, bieten eine ausreichendere Berücksichtigung alter Bilder, entschiedenere Betonung der Parallelstellen und die bis dahin zu wenig beachtete Charta Cornutiana. Sie unterscheidet: *Decken* und *Vorhänge. Die Decken* (pallea, mafortes) wurden auf die Altäre, die Gräber der Heiligen und die Tische gelegt, *die Vorhänge* (vela) aufgehängt um den Altartisch, zwischen den Säulen des Ciboriums, vor dem Altare am Triumphbogen und zwischen den Säulen des Choreinganges. Andere wurden befestigt an den Wänden des Chores hinter den Sitzen des Bischofs und der Priester und zwischen den Chorbogen. Dazu kamen die das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe abschliessenden Vorhänge, der grosse Thorvorhang (später cortina genannt), kleinere Vorhänge für die übrigen Thüren der Kirche, der Sacristei u. s. w.

Die Charta Cornutiana unterscheidet mit Rücksicht auf den Stoff leinene, seidene (olosiricus) und halbseidene (tramosiricus) Gewebe[2]. Wenn man aus einem geringern Stoff einen Vorhang anfertigte, gab man ihm gerne eine Umrahmung, eine Borte (paragauda) und besetzte ihn mit Stücken eines kostbaren Gewebes. Solche aufgenähte Verzierungen bestanden aus langen Streifen oder aus runden, quadratischen, rechteckigen, polygonen Stücken. Lange Streifen, die senkrecht herunter gingen, nannte man Clavus, Clavatura, Patagium. Waren sie quer aufgenäht, so erhielten sie den

[1] *Muratori*, Antiquitates Italicae medii aevi II, 399 s. *Rubens*, De re vestiaria. *Fischbach*, Geschichte der Textilkunst. Hanau 1882. *Bock*, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bonn 1859 f. *Rock*, Textile Fabrics. London 1870. *Marquardt*, Handbuch der römischen Alterthümer VII: Privatleben. 2. Theil (2. Aufl., Leipzig, Hirzel, 1884) 475 f. Ein bequemes Hilfsmittel bleibt immer noch *Du Cange*, Glossarium mediae et infimae latinitatis.

[2] Subsericus und tramosericus ist wohl halbseiden. Vielleicht bezeichnet in alter Zeit auch sericus halbseidene Stoffe, besonders wo es im Gegensatz steht zu holosericae vestes, die zuerst Elagabal (218—222) trug. *Marquardt* a. a. O. 497. 525.

Namen Zona. Die kleinen, kurzen Aufsatzstücke bezeichnete man meist als Segmentum, aber auch als Clavus. Auf den Kleidern finden wir den Clavus häufig in den Bildern der Katakomben (Bild 156), in den Mosaiken und auf den Goldgläsern. Er bestand meist aus Purpur oder aus Goldstoff. Die besten und ältesten Goldstoffe aber waren, wie manche Grabfunde beweisen, oft aus dünnen, echten Goldfäden gewebt. Später erfand man eine billigere Herstellungsart, indem man feine Häutchen auf einer Seite vergoldete, in kleine Riemchen schnitt und letztere durch Drehen um Leinenfasern oder um sich selbst in goldene Fäden verwandelte. Der Purpur hatte verschiedene Farben, war aber meist blau- oder roth-*violett*. Die Charta Cornutiana kennt sogar grüne, gelbe oder weissliche Purpurstoffe. Ihre genauen Bezeichnungen der einzelnen reinen und gemischten Farben legen ein gewichtiges Zeugniss für den hochentwickelten Geschmack jener Zeit (471) ab[1]. Im Papstbuche finden wir statt der festen Bezeichnung der Farbentöne eingehende Nachrichten über die Borten (periclisis), die

Bild 156. Madonna. Fresco in S. Priscilla. (Nach Liell.)

[1] Die in der Charta Cornutiana vorkommenden Grundfarben sind: leucos hellweiss, albus weiss, melinus gelb, rhodinus rosenroth, porphyreus oder purpureus purpurn, blatteus mit dem Safte der Purpurschnecke gefärbt, coccus scharlachroth, prasinus grün. Aus diesen Grundfarben lässt sie folgende Mischfarben entstehen: leucorhodinus helles Roth, coccoprasinus grünroth, coccomelinus gelbroth, rhodomelinus ein feineres Gelbroth. Abarten des blatteus sind wohl: blactosimus und elioblactus, volle Purpurfarbe ist teleocoporphyrus, Abarten des Purpurs sind: leucoporphyreus, prasinopurpureus und melinoporphyreus.

aufgenähten Stücke und die Musterung. Der Farbensinn hatte an Feinheit verloren; man freute sich desto mehr an Gegensätzen, welche durch Verbindung verschiedener Stoffe und immer reichere Muster erreicht wurden. Diese sich aus den literarischen Quellen ergebende Schlussfolgerung wird durch die Denkmäler bestätigt; die Kleidung der in den Bildern dargestellten Laien wird reicher. Die alte Einfachheit und der ehemals so schöne Faltenwurf bleiben nur dem Clerus, der die frühere Tracht und die ungemusterten Stoffe behält, aber doch die weissen Stoffe färben lässt. Die reichen Männer und mehr noch die Damen gefallen sich in Stoffen, deren Musterungen allerlei Blumen, Vögel, Kreise und geometrische Figuren aufweisen, deren Säume sogar gestickte oder gewebte Scenen oder einen Besatz von Perlen und Edelsteinen haben (Bild 157—159).

Bild 157. Familienscene. Goldglas.

Im einzelnen bleibt es überaus schwer über die Angaben des Papstbuches ins Klare zu kommen, streiten doch die Erklärer über die Bedeutung der wichtigsten Grundworte. Um im Gewirre der verschiedenartigsten Ansichten eine sichere Grundlage zu gewinnen, gehen wir von der Lebensbeschreibung Paschalis' aus. Sie erzählt, er habe für die Bogen des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore 42 Vorhänge geschenkt, von denen je 14 de fundato, de quadruplo und de imizilo gewesen seien. *Imizilum* wird von manchen als feinstes Seidengewebe, als Seidenbyssus aufgefasst, *quadruplum* als ein mit quadratischen Mustern versehener Stoff[1], *fundatus* als Goldstoff. Dass letzteres unrichtig ist, erhellt schon daraus, dass gleich danach ein velum de fundato mit Besatzstücken von Goldstoff genannt wird[2], und dass auch auf Lampen der Ausdruck de fundato angewandt wird. Eine Stelle der Lebensbeschreibung Nikolaus' († 867) zeigt klar, dass fundatus jedenfalls auf die Färbung sich bezieht[3]. Es bezeichnet bei Stoffen reich ge-

[1] *Bock*, Geschichte der liturg. Gewänder I, 5 f.

[2] Liber pont. II, 61, n. 36: Velum maiorem de fundato habentem tabulas de chrisoclabo 7.

[3] Liber pont. II, 166, n. 79: (Nicolaus fecit) pannos tam scilicet de stauraci, *quam de fundato vel aliis* pulchris variisque *coloribus*. II, 57, n. 20 s. (Paschalis) fecit vestem de fundato alitino . . . aliam vestem de fundato porphyretico . . . vestem de fundato prasino. II, 12, n. 45: Periclisis de fundato

Bild 158. Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

färbte und gemusterte Seide, bei Gefässen Emaillirung. Auch *quadruplum* und dessen Steigerung *octapulum* beziehen sich wohl auf gemusterte Seidenstoffe. Die einfachen gelben hiessen wohl de *stauracim*[1]. *Imizilum* ist minderwerthiger als quadrapulum, wahr-

---

cum storia de elefantos (Borte de fundato mit Elefantenmuster). Liber pont. II, 16, n. 64: Fecit (Leo III.) calices maiores *fundatos* antipento (Gold) ex argento. II, 17, n. 66: Fecit gabatas argenteas interrasiles *fundatas*. II, 18, n. 68: Fecit cortinam maiorem alexandrinam olosyricam, habentem in medio adjunctum *fundatum* et in circuitu ornatam *de fundato*. n. 69: Cortina maiore alexandrina olosirica, ornata in circuitu de fundato. II, 25, n. 82: In gremio basilicae fecit cortinas II, ex quibus una maiore *fundata* alba et alia minore fundata rosata. II, 77, n. 18: (Gregorius IV.) calicem octogoni *fundatum* cum foliis *exauratum* ibidem (in ecclesia S. Marci) obtulit, pens. lib. VI.

[1] Liber pont. I, 499, n. 45 s: (Hadrianus) in basilica b. Petri (fecit) cortinam mirae magnitudinis de palleis *stauracim* seu *quadrapolis*. . . . Per diversos arcos ipsius ecclesiae (b. Pauli) ex palleis *quadrapolis* fecit vela 70. . . . In basilica vero Salvatoris fecit vestem de *stauracim* seu cortina(m) maiore(m) ex palleis *quadrapolis*, sed et per diversos arcos vela *sirica* numero 57, omnia ex

scheinlich Leinen. Demnach waren die 3×14 Vorhänge, welche Maria Maggiore dem Papste verdankte, von verschiedenem Werthe; die ersten sieben Paare wurden aufgehängt in den obersten Arkaden des Mittelschiffes beim Senatorium und Matroneum, die zweiten sieben in der Mitte der Kirche, die letzten sieben unten beim Eingange, wo auch die Büsser standen.

Die Musterung der kostbaren Gewebe enthielt Blumen, Blätter, Vögel, Thiere und Menschen in der verschiedenartigsten Zeichnung und Zusammensetzung (Bild 159); häufig waren die einzelnen Gestalten von Kreisen umzogen [1].

Bei den reichern Vorhängen war, wie schon bemerkt wurde, der Hauptstoff von einer breiten Borte (periclisis) umrahmt und mit kostbaren Stoffen besetzt. So schenkte Leo IV. († 855) der Kirche des hl. Hipolitus eine Decke mit aus Silber gewebten gam-

---

palleis *quadrapolis* seu *stauracim*. ... In Ecclesia bb. Cosmae et Damiani vela ex palleis *quadrapolis* fecit numero 20 et linea 20. ... In ecclesia beatae Dei genitricis vela de palleis *siricis* numero 20 et linea 20. ... Per diversa titula vela de *stauracim* seu *tyrea*, per unumquemque titulum numero 20 et linea 20, quae fiunt simul vela *sirica* (!) numero 440 (20×22). ... In basilica b. Apollenarii vela de *octapolo* obtulit numero 10 et linea 10. ... In basilica b. Valentini fecit vela de *stauracim* seu *octapoli* numero 22 et linea 22. ... In basilica S. Laurentii vela de *stauracim* seu *quadrapolis* numero 65 et linea 65.

Für *stauracim* ist I, 374, n. 10 wichtig. (Sergius in capsa) plumacium ex *holoserico* superpositum, quod *stauracim* dicitur, invenit, eoque ablato inferius crucem. *Quadruplum* ist vielleicht das, was in der Charta Cornutiana als *tetrafotum* bezeichnet wird, nach *Du Cange:* Pannum quadruplici colore imbuto factum. *Octapulum* hatte dann doppelt so viele Musterung und Farben als quadruplum, *fundatum* wäre der am reichsten gemusterte Stoff.

[1] Liber pont. II, 75, n. 10 s: Vestis de olovero habens aquilas ... habens in medio gemmas et mala aurea. Vestis cum chriphis et unicornibus. Vestis cum leonibus. Vela alexandrina habentia homines et caballos. Vela 6 cum aquilis. Vela de fundato 5 habentia leones. Vela alexandrina, ex quibus unum habens rotas et rosas in medio et aliud arbores et rotas. Velum de olovero habens in medio hominem cum caballo. Vela de olevero 10, habens unumquodque eorum anates. II, 76, n. 17: Vestis de fundato, habens leones cum grifis. Vestis de fundato habens leones cum arboribus. Vestis de olovero habens aquilas. II, 82, n. 41: Vela de chrisoclabo quasdam picturas habentia in modum griphonum, cornua in frontibus picta (Einhorn). II, 96, n. 36 s.: Vestis rubea cum caballo albo, habente alas. Velum rubeum cum avicellis diversis. II, 107, n. 9 s: Cortina alexandrina habens istoriam pavonum portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus. Vestis alba cum rosis, habens rosas 7 et in medio tabulam de chrisoclabo cum effigiem hominis gerentis in capite gemmas prasinas 5. Velum acupictile, habens hominis effigiem sedentis super pavonem. II, 114, n. 36: Vestis aquilarum habens istoriam. Vestis cum rotis et hominum istoria.

Bild 159. Kaiser Nikephoros Botoniates (1078—1081). Byzantinische Miniatur im Codex der Homilien des hl. Johannes Chrysostomus zu Paris.

madiae, der Marienkirche zu Anagni aber eine ähnliche Decke mit vier aus Gold gewebten gammadiae. Letztere waren, wie die Altarbekleidung in den Mosaiken von S. Apollinare und S. Vitale zu Ravenna (Bild 160) zeigen, einem griechischen Gamma ähnlich,

bildeten also einen rechten Winkel und wurden in den Ecken der Vorhänge aufgenäht (Bild 161)[1].

Oft wurde in der Mitte des Vorhangs ein Kreuz aus dem besten Purpur (blattin) oder aus Goldstoff (chrysolabus) angebracht; in die Decke und die Vorhänge des Altares aber kam häufig eine Tafel mit gewebten oder gestickten Scenen aus den Evangelien oder aus der Geschichte der Heiligen. Man ging noch weiter, besetzte die in die Mitte gestellten Kreuze mit Edelsteinen und Perlen, gab sogar der Borte kostbare Besatzstücke und edle Steine[2]. Auf die von Leo III. († 814) für den Ciborienaltar in St. Peter bestimmten vier Vorhänge aus rother, purpurner und echter Seide waren Sterne aus Goldstoff und goldenen Kreisen mit allerlei Figuren aufgenäht; in der Mitte war ein Kreuz aus Edelsteinen angebracht[3]. Das von Gregor IV. nach Maria Maggiore geschenkte Altartuch zeigte vier Scenen aus dem Leben Christi, war mit 452 Edelsteinen besetzt und hatte eine gemusterte Borte mit der Widmungsinschrift des Geschenkgebers[4].

---

[1] Liber pont. II, 125, n. 76: Vestis de fundato habens gammadias ex argento textas ... Vestis de fundato cum 4 gammadiis auro textis. II, 9, n. 30: Vestis de stauraci cum cruces et gammadias. *Garrucci* tav. 262. 266. Vier vereinte gammadiae bilden die crux gammata. Oft werden arcus cum gammadiis suis erwähnt, z. B. Liber pont. II, 26, n. 83. Stellte man zwei gammadiae neben einen Halbkreis, so bildeten sie ein halbes, ihn umfassendes Quadrat. Silberne Ciborienaltäre, deren vier Bogen auf 4 Säulen ruhten, bedurften, um horizontal abzuschliessen, 8 silberner gammadiae. Vgl. II, 111, n. 23: Vestem de fundato, habens *angulos* 4, duos quidem tyreos et duos fundatos. Anguli ist hier wohl gleich gammadia.

[2] Liber pont. II, 11, n. 40: Vestes de stauracim cum periclisin de blathin et in gyro chrisoclaba et in medio crux de chrisoclabo. II, 12, n. 44: Vestis de stauraci cum periclisi de fundato et in medio crux de chrisoclabo. II, 9, n. 29: Vestis alba (cum) stauraci chrisoclaba cum margaritis.... Vestis de blattin byzanteo cum periclisin de chrisoclabo et margaritis. II, 12, n. 45: Vestis de tyreo cum periclisin de fundato cum storia de elefantos.... Vestis de stauraci cum periclisin de blati.... Vestes duae, e quibus una cum periclisin de fundato, alia vero de blati. Vgl. II, 55, n. 12. 59, n. 37. 60, n. 38 etc.

[3] Liber pont. II, 29, n. 93: (Leo) fecit in circuitu altaris b. Petri ... tetravila rubea olosirica alitina, habentes tabulas seu orbiclos de chrisoclabo diversis depictos storiis, cum stellis de chrisoclabo, necnon et in médio cruces de chrisoclabo ex margaritis ornatas mire magnitudinis et pulchritudinis.

[4] Liber pont. II, 76, n. 16: Gregorius IV († 844) in ecclesia beatae Dei genetricis semperque virginis Mariae, dominae nostrae, ad Praesepe fecit vestem auritestilem, habentem Nativitatem, Baptismum, Adpraesentatio(nem) et Resurrectione(m), habentem in capite ipsius storiae gemmas albas 380, iacinctas 50, prasinas 22 et in circuitu alvaviras legente de nomine domni Gregorii quarti

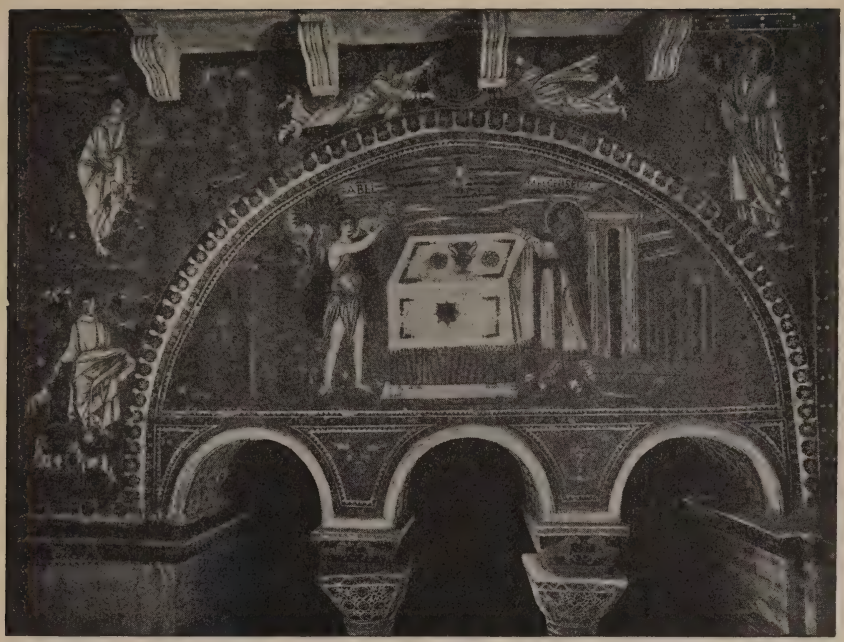


Bild 160. Opfer Abels und Melchisedechs. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

Auffallenderweise ist im Papstbuche nie von Fussteppichen die Rede. Reiche Bodenmosaiken machten sie nicht nur überflüssig, sondern überboten sie an künstlerischem und praktischem Werth für solche Stellen. Desto mehr berichten die Verfasser des Liber pontificalis über allerlei Scenen, welche auf den Decken und Vorhängen eingewebt und eingestickt waren. Figurirte Stoffe liebten schon die alten Heiden. In antiken Kunstwerken begegnen sie uns nicht selten, so, um auf ein naheliegendes Beispiel hinzuweisen, an der Statue der Athene zu Dresden; denn dort ist auf das Unterkleid der

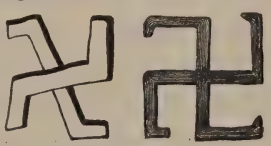


Bild 161. Crux gammata.

---

pape. Hildegard († 783), die 780 mit Karl d. Gr. nach Rom kam, widmete einen Altarvorhang, worauf folgende Verse gestickt waren:

Pastor, ovile Di servans sine crimine, Petre,
Qui praebes Christi papula sancta gregi,
Tu Caroli clemens devoti munera regis
Suscipe, quae cupiens obtulit ipse tibi;
Hildegarda pio cum quo regina fidelis,
Actibus insignis, mentis amore dedit.

de Rossi, Inscriptiones II, 147.

Göttin ein breiter Streifen aufgenäht, worin Kämpfe der Giganten dargestellt sind.

Philostrates erzählt, in den Königspalästen Babylons seien die Gemächer mit Vorhängen ausgestattet gewesen, worauf Scenen aus der griechischen Fabel und aus der Geschichte der asiatischen Helden gestickt waren. Nach Heraklid hatte das Zelt des Ptolomäus Philopater in der Mitte einen Gang, der mit persischen Teppichen belegt war, deren gestickte oder gewebte Darstellungen Thiere und Menschen enthielten und durch Schönheit der Zeichnung Bewunderung erregten. Der Peplos der Athene wurde von Stickerinnen und Priesterinnen jedes Jahr erneuert. Sein Grund hatte die Farbe des Scharlach oder Safran. Seine kunstvolle, mit Goldfäden ausgeführte Stickerei stellte den Kampf der Giganten und andere der Mythe oder der Geschichte Athens entnommene Ereignisse vor Augen [1].

Bild 162. Vornehmer Römer (Consul). Elfenbein aus Mailand.

Vornehme Männer trugen als Staatskleider eine Toga picta oder Tunica palmata (Bild 162). Ursprünglich gehörten solche Prachtgewänder dem Tempel des Capitolinischen Jupiter, aus dem sie den Triumphatoren geliehen wurden. Später wurden sie als Auszeichnung an verdiente Bürger und an ausländische Könige vergabt. Die Tunica palmata besass wohl Blattmuster mit Goldstickereien, die Toga picta hatte kleine Ornamente: Punkte, Kreise, Kreuze, Sterne, oft aus Goldfäden gestickt, aber auch aus Metallplättchen, die auf den Stoff genäht wurden [2]. Es konnte also in Rom nicht an geschickten Händen fehlen, welche für die Kirchen zu arbeiten bereit waren.

---

[1] *Heraclides in Athenaeo* IV, 61; V, 21, 26. *Semper*, Der Stil 262. 263. 269. 271, Anm. Andere Stellen bei *Fischbach*, Geschichte der Textilkunst 12 f. aus *Homer*, *Ovid* (Arachne tritt mit Pallas Athene in Wettstreit und webt ein kunstvolles Goblinbild), *Virgil* (über ein Gewand, worauf sich der Raub des Ganymed fand. Aeneis V, 250 s. Eine Parallelstelle bei *Valerius Flaccus*, Argonaut. II, 414 s.). Vgl. auch *Marquardt* a. a. O. 534.

[2] *Marquardt* a. a. O. 537 f.

Dementsprechend redet bereits Paulin von Nola über „Vorhänge, belebt durch farbenreiche Figuren", ohne jedoch den Inhalt der betreffenden Scenen oder Muster zu beschreiben[1].

Bischof Epiphanius von Cypern, sein Zeitgenosse, sah im Jahre 394 in einer Dorfkirche Palästinas einen werthvollen Wandteppich, worin die Bilder Christi und eines Heiligen eingewebt waren[2]. Asterius, Bischof von Amasea aber[3] tadelte im 4. Jahrhundert reiche Christen, auf deren Gewändern man den Heiland finde mit allen seinen Jüngern und mit seinen vorzüglichsten Wundern, mit der Hochzeit von Kana, der Heilung des Gichtbrüchigen, des Blinden, der Blutflüssigen, mit der Erweckung des Lazarus und der Büsserin zu Jesu Füssen. In einer Kirche Chalcedoniens war nach Asterius beim Grabe der hl. Euphemia auf einem Teppich ihr Martyrium dargestellt.

Das Papstbuch meldet für die Zeit von ungefähr 750—860 über 45 auf mehr als 150 Teppichen dargestellte Scenen. Ordnet man sie nach ikonographischen Rücksichten, so ergibt sich folgende Liste, worin die Ziffern anzeigen, wie oft die betreffenden Scenen genannt werden.

A. Scenen aus der Geschichte des Alten Bundes, Christi und Mariä.

Daniel 2[4].
Joachim und Anna; Mariä Geburt 2[5].
Die Verkündigung 6[6].
Christi Geburt 19.
Tod der unschuldigen Kinder 1.

---

[1] Poem. XVIII, v. 31 s. (*Migne*, LXI, 491):

Vela ferant foribus seu puro splendida lino
Sive coloratis textum fucata figuris.

[2] Epistola S. Epiphanii n. 9 (*Migne*, PP. lat. XXII, 526). Vgl. zu der Stelle *de Rossi*, Bullettino, 2. Serie II (1871), 62 und die von ihm angezogenen Schriftsteller: *Baron.*, Annal. 392 § 56. *Bellarmin*, De imaginibus lib. II, c. 9. *Wastel.*, Vindiciae Ioannis Hierosolim. (Bruxelles 1643), 477. *Natal. Alexand.*, Hist. eccles. Saec. IV, c. 6, art. 38, 5.

[3] *S. Asterii*, Homilia I, De divite et Lazaro. Homilia XI, Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae (*Migne* XL, 168, 335). Vgl. *Garrucci* I, 471 sg. *Roller*, Les catacombes II, 59.

[4] Liber pont. II, 77, n. 21 s. Es ist in manchen Fällen nicht möglich, klarere Angaben über die Art und Zahl der Scenen zu erbringen, weil das Papstbuch sich nicht immer genau ausdrückt. Citate sind hier nur für die wichtigeren Darstellungen geboten.

[5] Liber pont. II, 9, n. 29: Vestis habens storiam sanctorum Ioachim et Annae. II, 61, n. 35: Velum habens nativitatem intemeratae virginis.

[6] Annuntiatio; II, 2, n. 4: Cheretismon (Chairetismum), d. h. „die frohe Botschaft".

Darstellung im Tempel, Simeon und Anna 6[1].
Christus inmitten der Lehrer 6[2].

Christi Taufe 3.
Christus beruft aus dem Schiffe die Jünger 7[3].
Die Berufung des Zachäus 8[4].
Die Brodvermehrung 9[5].

Der Einzug in Jerusalem 3.
Das heilige Abendmahl 1[6].
Die Kreuzigung (Bild 163) 12[7].
Die Auferstehung 34.
Die Himmelfahrt 9.
Das Pfingstfest 6.
Der Tod der Gottesmutter 1 (2 ?)[8].
Die Himmelfahrt Mariä 2[9].

B. Bilder Christi und der Heiligen.

Christus, Maria u. die Apostel 2[10].
Christus mit den zwölf Aposteln 2[11].

Christus, Engel und Apostel (Bild 164) 2[12].
Christus, Petrus und Paulus[13].

---

[1] Historia S. Symeonis II, 14, n. 52; Storia: Adpraesentatio Domini nostri Iesu Christi et sancti Symeonis. II, 26, n. 83: Vestis habens istoriam Ypopanti.

[2] Liber pont. II, 146, n. 27.

[3] Liber pont. II, 32, n. 109.

[4] Liber pont. II, 76, n. 16.

[5] Liber pont. II, 129, n. 89.

[6] Liber pont. II, 81, n. 37: Vestis aurotextile abens storiam Palmarum et Cenam Domini.

[7] Die Benennung wechselt, z. B. II, 2, n. 5: Storia dominice Passionis. II, 3, n. 8: Storia Crucifixi. II, 10, n. 33: Vestis crysoclaba habens historiam dominicae Passionis, legentem: Hoc corpus, quod pro vobis tradetur etc.

[8] (Leo III. fecit) vestem chrisoclabam, habentem storiam Transitus sanctae Dei genetricis Mariae mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam, ex gemmis pretiosis et margaritis ornatam. Vielleicht kam ein gleiches Bild nach S. Maria in Domnica. Liber pont. II, 14, n. 52.

[9] Liber pont. II, 61, n. 35; 145, n. 24: Historia Adsumptionis.

[10] (Leo III. fecit) vestem chrisoclabum mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam, habentem storia domini nostri Iesu Christi sanctaequae eius genitricis et 12 apostolorum. Liber pont. II, 15, n. 60. Eine ähnliche Decke mit einer Widmungsinschrift Leos IV., II, 133, n. 60. Ein goldenes Antipendium mit denselben Figuren wird II, 10, n. 33 beschrieben.

[11] Liber pont. II, 128, n. 87: (Leo IV.) fecit in circuitu altaris bëati Petri apostoli vela sirica de prasino 4, habentia tabulas de chrysoclavo cum effigie Salvatoris et apostolorum Petri et Pauli seu ipsius almifici praesulis et in medio cruces et gammadias de chrysoclavo *cum orbiculis*, in quibus sunt imagines apostolorum. II, 154, n. 18 (Michahel, Constantinopolitanae urbis imperator, misit ad b. Petrum) vestem de chrisoclavo cum gemmis albis, habentem istoriam Salvatoris et bëatum Petrum et Paulum et alios apostolos cum arbustas et rosas utraque parte altaris.

[12] Liber pont. II, 77, n. 18; 93, n. 30.

[13] Liber pont. II, 10, n. 35: Vestis chrisoclaba, habens in medio salvatorem et dextra levaque bëatum Petrum et Paulum, *gentibus praedicantes*.

Christus zwischen Cosmas, Damian und drei andern „Brüdern“ [1].

Christus zwischen zwei Heiligen 3 [2].

Maria allein oder mit Engeln, Heiligen oder Propheten 6 [3].

Petrus erhält die Schlüssel [4].

Petrus wird vom Herrn aus den Fluthen gerettet [5].

Petrus wird vom Engel aus dem Kerker befreit 2 [6].

Petrus predigt den Römern [7].

Petri und Pauli Martertod (4?).

Petrus, Paulus und Andreas werden gemartert [8].

Die Wunder der Apostel auf 46 Vorhängen [9].

Petrus, Processus, Martinianus [10].

Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist [11].

Cosmas und Damian [12].

Die vier Gekrönten 2 [13].

Martyrium des hl. Laurentius [14].

Martyrium des hl. Anastasius [15].

Die hll. Cäcilia, Valerian und Tiburtius von einem Engel gekrönt [16].

Die zehn Jungfrauen mit brennenden Lampen [17].

Die Allerheiligenlitanei [18].

Das Bild des Kaisers [19].

Leo IV. opfert das neu befestigte Stadtviertel um St. Peter [20].

---

[1] Liber pont. II, 59, n. 25.

[2] Liber pont. II, 76, n. 14: Vestis cum chrisoclabo, habens imaginem Salvatoris et martyrum Sebastiani et Gregori (Georgii?). II, 96, n. 35: Vestis de fundato habens in medio effigiem Salvatoris dextra levaque eius effigies sanctorum Silvestri et Martini. II, 111, n. 21: Vestis habens istoriam s. Martini, iacentis in lectulo, cum effigiem Salvatoris simul effigie sanctae martyris Agathae, *habens ad pedes* effigiem ipsius almi pontificis (Leonis IV.). Diese Decken kamen auf Altäre, welche auf die Namen der betreffenden Heiligen geweiht waren.

[3] Liber pont. II, 55, n. 12: Vestis de blati bizantea, habens tabulam de chrisoclabo *cum vultu* sanctae Dei genetricis et angeli obsequia (prae?)stantes. II, 59, n. 27 (37): Vestis de fundato, habens in medio tabulam de chrisoclabo cum vultu sanctae Dei genetricis et sanctorum apostolorum Petri et Pauli. II, 60, n. 29; 80, n. 33: Vestis crysoclaba . . habens imaginem Dei genetricis Mariae, refoventem imaginem oblatoris sui. 108, n. 10, n. 11: Vestis de fundato, habens istoriam sanctae Dei Genetricis de chrisoclabo *cum prophetis*.

[4] Liber pont. II, 2, n. 7. Vgl. II, 79, n. 30: Storia b. Pauli; 49, n. 3 et 111, n. 23: Storia b. Petri.

[5] Liber pont. II, 32, n. 107. [6] Liber pont. I, 499, n. 45; II, 53, n. 5.

[7] Liber pont. II, 119, n. 55. [8] Liber pont. II, 76, n. 13.

[9] Liber pont. II, 54, n. 8: Vela chrisoclaba per arcos presbyterii habentem storiam *de mirabilibus apostolorum*, quae per eos Dominus operari dignatus est, numero 46. [10] Liber pont. II, 58, n. 23. [11] Liber pont. II, 82, n. 41.

[12] Liber pont. II, 75, n. 12. [13] Liber pont. II, 109, n. 14; 111, n. 21.

[14] Liber pont. II, 120, n. 57. [15] Liber pont. II, 11, n. 38.

[16] Liber pont. II, 57, n. 20.

[17] Liber pont. II, 55, n. 10. Ueber die Darstellung dieser zehn Jungfrauen vgl. oben S. 216 u. 242. [18] Liber pont. II, 10, n. 33.

[19] Liber pont. II, 79, n. 27. [20] Liber pont. II, 130, n. 95.

Bild 163. Kreuzigung. (Nach *Forrer*, Frühchristliche Alterthümer von Achmim-Panopolis.)

5. *Woher alle diese Teppiche kamen*, sagt uns das Papstbuch wenigstens theilweise. Oft redet es von *byzantinischem* Purpur[1] und von gemusterten Stoffen aus *Alexandrien*, die besonders zu grössern Vorhängen, z. B. an den Thüren, benutzt wurden[2]. Die aus *Tyrus* bezogenen Seidenstoffe wurden meistens als Borten, Rahmen oder Besatzstücke verwendet. Sie waren dem byzantinischen Purpur an Werth ebenbürtig. Auch gewebte Bilder kamen von Tyrus[3]. *Neapel* lieferte kostbaren Purpur[4]. Selbst *Spanien*[5] sandte um die Mitte des 9. Jahrhunderts Seide.

---

[1] Blatin oder blatta bizantea: Liber pont. II, 9, n. 29; 11, n. 38; 55, n. 12; 57, n. 20; 58, n. 21; 59, n. 24; 78, n. 22; 96, n. 35 etc. Vgl. *Marquardt* a. a. O. S. 508 f.

[2] Liber pont. II, 10, n. 36; 18, n. 68 et 69; 30, n. 97 et 100; 61, n. 35; 62, n. 36; 75, n. 11; 83, n. 44: Velum alexandrinum habens fasanos 12; 96, n. 35: Cortinae alexandrinae pretiosissimo opere contextae, numero 3; n. 37: Cortina maior alexandrina cum diversis historiis compte decorata; 107, n. 9: Cortina alexandrina mirae pulchritudinis, habens istoriam pavonum, portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus. *de Rossi*, Bullettino, 2. Serie II (1871), 54 sg. Schon Plautus redet von Tapetia Alexandrina belluata.

[3] Liber pont. II, 9, n. 29: Vestis tyrea habens storiam ascensionis Domini. Vestis tyrea; 10, n. 36: Cortina tyrea; 12, n. 45; 25, n. 83; 30, n. 97 et 98: Vestis alba olosirica rosata, habens in medio tabula *de tyreo* cum storia Crucifixi. Ebenso n. 99; 53, n. 107: Tetravela sirica altina, ornata de tyreo optimo; n. 108; 34, n. 112; 55, n. 13; 58, n. 20 s.; 75, n. 11: Vela alba sirica 4, unum habens undique *tyreum* et in medio crucem et gammadias de chrisoclabo, aliud de stauraci, habens in medio crucem de olovero et gammadias *de tyreo;* 153, n. 11 etc. II, 17, n. 66: Vela modica, quae pendent in regularem ante imagines, *tireas* 6; vela alba *sirica*, ornata in circuitu de fundato; 32, n. 106: Fecit (Leo III.) vestem *siricam* rosatam albam, habentem in medio crucem de chrisoclabo cum orbiclis et *rotas siricas*, habentes storias Annuntiationis seu Natale Domini nostri Iesu Christi atque Passionem et Resurrectionem, necnon et in coelis Ascensionem atque Pentecosten. 55, n. 13: Coopertorium rubeum de syrico 1. Fecit etiam in circuitu altaris vela rubea *sirica* 4, vela *tyrea* 4 etc.

[4] Liber pont. II, 30, n. 100: Vela modica de fundato 47, ornata in circuitu de blatin bizanteo et investita de blatin neapolitano.

[5] Liber pont. II, 107, n. 9; 122, n. 67: Vestis de spanisco; 128, n. 86; 133, n. 105. Oft werden auch spanische Goldsachen genannt. II, 134, n. 134: Propitiatorium altaris spanoclistum. II, 146, n. 27: Regnum (Krone) spaniscum. Regnum de auro purissimo spanoclistum. Vgl. oben S. 235, Anm. 7.

Der Einfluss jener orientalischen Webereien ist nicht gering anzuschlagen. Sie wirkten bedeutend sowohl auf das Ornament als auf die Bildwerke. Ihnen entlehnte die abendländische Ornamentik bis zum Beginn der gotischen Epoche zahllose Motive. Die

Bild 164. Sogen. Dalmatik Karls des Grossen aus dem 12.—13. Jahrhundert.
(Nach *Didron*, Annales Archéologiques.)

alten Culturen des Morgenlandes, besonders die assyrische und die persische, hatten lange vor Christi Geburt eine Reihe von Verzierungen eingebürgert, die durch mehr als ein Jahrtausend eine internationale Verbreitung fanden. Sie wurden durch die sarazenischen Künstler weiterentwickelt. Der alte Lebensbaum Assy-

riens, neben dem rechts und links ein Löwe wacht (Bild 165), zahlreiche Zeichnungen von paarweise gegeneinander gestellten Thieren, von Elefanten, Einhörnern u. s. w. sind jenem alten Ornamentschatz entlehnt worden. Die Thatsache ist bekannt und allgemein zugegeben.

Auch manche Scenen müssen im Morgenlande erfunden, von da nach Rom, Italien und ins ganze Abendland gekommen sein. Viele der mit Bildern versehenen Stoffe werden ja ausdrücklich als tyrische oder syrische bezeichnet. Im Heiligen Lande war die Erinnerung an die Ereignisse aus dem Leben Christi und Mariä lebhafter. Dort, wo die Kreuzigung keine nationale Strafart war, wo man das heilige Kreuz und das Grab Christi als Mittelpunkte einer grossartigen Wallfahrt verehrte, zeichnete man die ersten Bilder des *Gekreuzigten,* die ersten Darstellungen des *Grabmonumentes,* vor dem ein Engel sitzt und dem sich zwei oder drei heilige Frauen nahen. Die beiden unter dem Kreuz stehenden Männer, der Schwammträger und Longinus mit seiner Lanze, dürften wohl in Syrien und Palästina zuerst dargestellt und später allerorts copirt worden sein. Das Bild des Todes Mariä fällt bis ins 11. Jahrhundert in Stil und Auffassung so sehr aus dem Rahmen abendländischer Compositionen heraus, dass es aus dem Morgenlande gekommen sein muss. Gleiches gilt von dem Bilde der Höllenfahrt Christi, das in der spätern byzantinischen Kunst als Osterbild gilt.

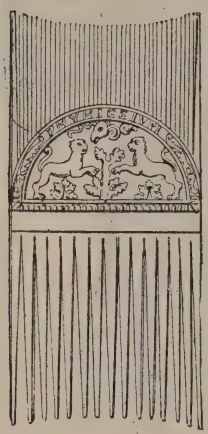


Bild 165. Kamm des hl. Lupus aus Sens.

So gern man die grosse Zahl und die Wichtigkeit jener morgenländischen Webereien anerkennen, so entschieden man in ihnen ein wichtiges Mittel der Beeinflussung der italienischen Kunst durch die orientalische finden muss, ebensosehr wird man sich andererseits vor Ueberschätzung jenes Einflusses zu hüten haben. Die Bilder der Geburt und Kreuzigung und vor allem der Auferstehung Christi übertreffen in jenen Vorhängen nicht nur deshalb an Zahl alle andern, weil jene Geheimnisse in Jerusalem im Vordergrunde standen, sondern auch deshalb, weil die Altardecken, worauf sie sich finden, den Festzeiten angepasst wurden. Jedenfalls sind manche dieser auf den Teppichen dargestellten Scenen in Rom angefertigt worden. Manche waren gestickt, andere vielleicht nur gemalt, nicht gewebt[1], viele überdies den Kirchen und Altären angepasst, für

[1] Liber pont. II, 120, n. 58: Vestes de fundato 3, habentes unam quidem tabulam *acupictilem* interclusam. Ueber Webereien, die bemalt waren, vgl.

die sie bestimmt waren; denn sie trugen Bilder der dort verehrten Heiligen. Auf mehreren Stoffen war Leo IV. († 855) als Schenkgeber dargestellt [1]. Ist es wahrscheinlich, dass Teppiche mit der so breit ausgeführten Geschichte des hl. Petrus, mit der Darstellung rein römischer Heiligen: Caecilia, Laurentius u. s. w., mit dem Bilde der Widmung der neuen Leostadt ausserhalb Italiens entstanden seien? Rom besass bereits zur Zeit Marcials im Vicus Tuscus

Bild 166. Byzantinischer Stoff in Bamberg. (Vor 1057.)
(Nach *Cahier* et *Martin*, Mélanges d'Archéologie.)

Seidenwebereien [2], hatte seit Alters seine Phrygiones, die in Kreuzstich, und seine Plumarii, die in Plattstich wirkten.

Die Goldstickerei wurde, wie von den Plumarii, so auch von den Barbaricarii betrieben, denen als Hauptaufgabe die Herstellung feiner Metallsachen anheimfiel. Vornehme beschäftigten in ihren Häusern geschicktere Sklaven mit Kunststickereien für Teppiche,

Marquardt a. a. O., S. 595. *Semper*, Der Stil I, 275, Anm. 1. *Fischbach*, S. 28. Jahrbücher der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1880.

[1] Liber pont. II, 109 s, n. 14. 21. 22. 56. 57. 75.

[2] Epigram. lib. XV, 27, v. 11: Nec nisi prima velit de *Tusco* serica *vico*.

Vorhänge, Decken und Stoffe, womit man Kissen, Betten und Wände bedeckte. Theodorich liess als König von Ravenna in Unteritalien Purpurschnecken züchten; aus Neapel kamen, wie wir oben sahen, kostbare Seidenstoffe. Viele im Morgenlande gewebte oder gestickte Bilder waren von Rom aus bestellt. Für specifisch römische Dinge dürfte man Zeichnungen an die Fabriken in Alexandrien, Tyrus u. s. w. geschickt haben. Arbeiteten diese Orte nach römischen Zeichnungen, dann hätten wir eine sichere Beeinflussung der morgenländischen Kunst durch die abendländische, dann wären die beiden aus der alten römischen Cultur ausgehenden, darum enge verwandten Richtungen auch später in *gegenseitiger Beeinflussung* geblieben. Etwas Sicheres ist hier einstweilen noch nicht zu ermitteln. Weitere Forschungen, Auffindungen neuer Denkmäler werden in der Folge in diese dunkle Frage mehr Licht bringen. Sicher ist aber schon jetzt, dass der ikonographische Cyklus im Beginne des 9. Jahrhunderts grösser war als man meistens annimmt, dass er bereits fast alle Gegenstände umfasste, die uns im 10. und 11. Jahrhundert begegnen. Man war doch weit, wenn Papst Paschalis († 824) dem Altare von Maria Maggiore für die verschiedenen Festzeiten sieben Decken schenken konnte, auf denen man Christi Geburt, Taufe (für Epiphanie), Einzug in Jerusalem (für den Palmsonntag), Christi Auferstehung, dessen Himmelfahrt, die Sendung des Heiligen Geistes und die *leibliche* Aufnahme Marias in den Himmel dargestellt sah. Zu jenen Decken, welche für die sieben grossen Festtage bestimmt waren, kamen 26 Vorhänge für die Bogen des Presbyteriums mit Scenen aus der Geschichte Christi sowie Mariä Geburt und Himmelfahrt.

Noch beachtenswerther sind ausser den vielen Bildern aus dem Leben der Apostelfürsten[1] die auf 46 Vorhängen dargestellte Folge der Wunder der Apostel und die an die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna sich anschliessenden Bilder der in der grossen Litanei genannten Heiligen[2].

Auffallend ist dagegen, dass aus dem Alten Testament nur zweimal Daniel, nur einmal Propheten, aus dem Neuen Testament aber kein einziges Mal die Anbetung der heiligen drei Könige vor-

[1] Liber pont. II, 61. Vgl. 76, n. 13: Vela 13 habentia diversas storias evvangeliorum et passiones beati Petri et Pauli necnon Andree apostoli. Ob nicht die Mosaiken in S. Marco zu Venedig, worin die Geschichte der Apostel geschildert ist, auf solche alten Cyklen der „Wunder der Apostel" zurückgehen?

[2] Liber pont. II, 54, n. 8; 10, n. 33.

kommt. Indessen werden wohl auf Bildern der Geburt sowohl die Hirten als die Könige sich befunden haben.

Die in Rom bereits im 8. Jahrhundert weit entwickelte Sitte, Altäre, Gräber, Wände des Chores und Intercolumnien des Schiffes mit figurirten Teppichen zu versehen, ist im Abendlande nie wieder ausgestorben (Bild 166). Sie führte um das Jahr 1500 zu der grossartigen Blüthe der flämischen Teppichweberei und zu den prachtvollen Teppichen des Vatican, deren Cartons Raphael zeichnete. In den Prachtsälen der Vornehmen zeigen noch heute kunstvolle Gobelins, wie man einen Innenraum mit Webereien ausstatten kann. Für kirchliche Zwecke sind in einigen Kathedralen in neuester Zeit figurirte Wandbehänge gestickt worden, in kleinern Kirchen hat man mit gemalten Teppichen schöne Wirkungen erzielt. Allmählich werden wir hoffentlich energischer eintreten können in die Fussstapfen unserer Vorfahren, und die Kirchen wiederum auszieren mit würdigen Wandteppichen.

Siebentes Kapitel.

Altchristliche Taufkirchen.

Neben den ältern Bischofskirchen Italiens stand fast immer ein Baptisterium (Bild 167), weil die heilige Taufe nicht in der Basilika, sondern in einem eigenen Gotteshause gespendet wurde. Nur der Bischof nahm in die Kirche auf; er taufte und sprach die Büsser los. Bekannt sind die schönen Taufkirchen des Mittelalters bei den Domen von Pisa, Florenz und Parma. Die älteste und ehrwürdigste Taufkirche, die des Lateran (Bild 168), erhebt sich hinter und neben der Apsis der grossen Mutterkirche Roms und der Christenheit. Kaum war jemals ein Raum reicher ausgestattet, ikonographisch bedeutsamer als sie. Ihr grosser Taufbrunnen von Porphyr war innen und aussen mit Silber bekleidet. In seiner Mitte trug im 4. Jahrhundert eine Porphyrsäule eine goldene Schale (Fiala) von 52 Pfund mit einem Leuchter oder einer Lampe, deren

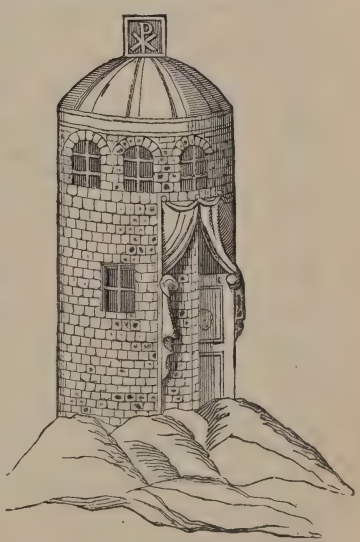


Bild 167. Altchristliches Baptisterium. Von einem vaticanischen Sarkophag. (Vgl. Bild 24 u. 42, S. 25 u. 61.)

Licht (Candela) um Ostern unterhalten wurde durch 200 Pfund des kostbarsten Balsams. Der Docht (Nixum) war aus dem theuersten Stoff (Stippa amianti). Dort, wo der Täufling in den Brunnen eintrat, befand sich ein goldenes Lamm von 300 Pfund. Es spendete Wasser, das wohl aus einem Felsen entsprang, welchen es mit dem Fusse berührte. Neben ihm sah man die silbernen, 5 Fuss hohen, 170 und 125 Pfund Silber wiegenden Statuen Christi und Johannes' des Täufers. Letzterer hielt eine Inschrifttafel mit den Worten: *Ecce*

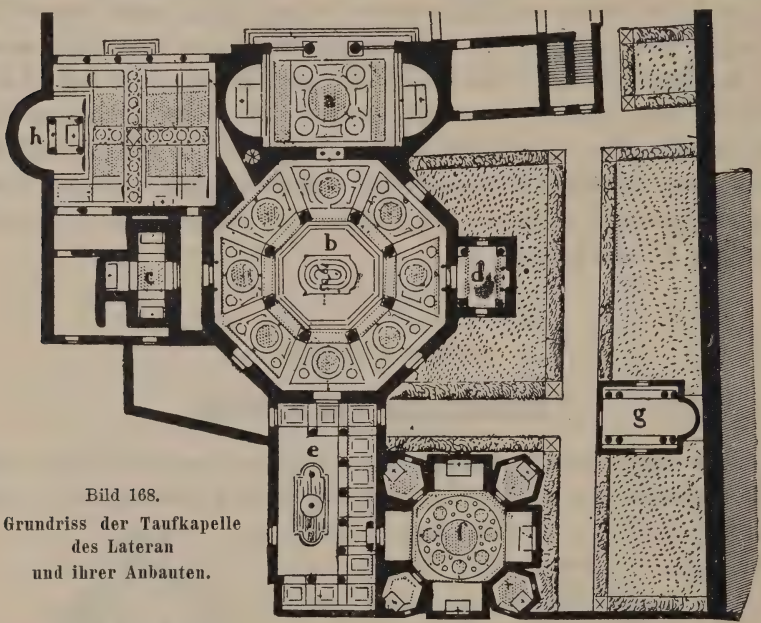


Bild 168.
Grundriss der Taufkapelle des Lateran und ihrer Anbauten.

a Vorhalle der Taufkapelle, jetzt Kapelle der hll. Rufina und Secunda (vgl. S. 143 f.). b Baptisterium. c Kapelle des hl. Johannes Evangelist (vgl. S. 143 f.). d Kapelle des hl. Johannes des Täufers. e Ehemaliger Vorhof zur Kreuzkapelle. f Kapelle des hl. Kreuzes. g Kapelle eines unbekannten Heiligen. h Ehemals Vorhalle zur Taufkapelle, durch Papst Johann IV. († 642) zur Kapelle des hl. Venantius umgebaut (vgl. S. 196 f.).

agnus Dei. Ecce, qui tollit peccata mundi. Rings um den Taufbrunnen standen sieben silberne Hirsche, die zusammen 560 Pfund wogen und Wasser spendeten. Zwischen ihnen hing ein goldenes, mit 49 Edelsteinen (Gemmae prasinae) besetztes Rauchfass von 15 Pfund[1]. Alles dieses wurde eine Beute der Vandalen und von Hilarius nur theilweise erneuert, der eine neue goldene Lampe von 5 Pfund und drei silberne, wasserspendende Hirsche von je 30 Pfund herstellen liess[2].

[1] Liber pont. I, 174, n. 13; *de Rossi*, Inscriptiones II, 240. 241, n. 4.
[2] Liber pont. I, 239, n. 6; 243, n. 5.

Auch St. Peter erhielt seinen Taufbrunnen, weil der Papst oft bei dieser Kirche wohnte und der Weg zum Lateran weit war. Dieser Taufbrunnen stand ausnahmsweise nicht in einer eigenen Kirche, sondern am Ende des nördlichen Querarmes der Basilika, war von Papst Damasus errichtet und von Leo III. erneuert worden. Symmachus liess neben ihm an der Abschlusswand drei von Baldachinen überragte, mit Gitter abgeschlossene Altäre (cubicula, oratoria) zu Ehren des heiligen Kreuzes, des Täufers und des Apostels Johannes erbauen. Nahe beim Taufbrunnen bezeichnete eine Inschrift den Ort, wo der Papst die neugetauften Kinder firmte[1]. Dass der Taufbrunnen der Kern der Baptisterien sei, wurde schon durch die Form angezeigt, die meist rund oder polygon war, sich also der Gestalt des Taufbrunnens anschloss.

Das besterhaltene altchristliche Baptisterium erhebt sich neben der Kathedrale von *Ravenna*. Es ward laut einer oben S. 155 mitgetheilten Inschrift von Bischof Neon († 450), dem Nachfolger des hl. Petrus Chrysologus, errichtet. Der Grundriss dieses „katholischen" Baptisteriums bildet ein Achteck. Da jedoch vier Seiten Nischen haben, wird er nach aussen hin im Erdgeschoss (A) quadratisch. In den acht Ecken des Innenraumes stehen in diesem Erdgeschoss ebensoviele Säulen etwas von der Wand entfernt. Sie tragen acht Rundbogen, über denen das mittlere Geschoss (B) als einfaches Achteck emporsteigt. Hier stützen acht neue Säulen wiederum acht Rundbogen, auf denen die Kuppel (C) ruht. Die Decoration hatte also drei Theile auszustatten: den untern mit seinen vier Nischen, den mittlern mit seinen acht Seiten und die Kuppel[2]. Auch sie ist in drei Theile zerlegt, indem zwei concentrische Kreise in der Mitte eine scheibenförmige Abtheilung (C a), darunter zwei ringförmige Felder (C b u. c) bilden. Die Mitte (C a), senkrecht über dem Taufbrunnen (Bild 169), enthält die Taufe Christi. Johannes ist

[1] *de Rossi*, Inscriptiones II, 139. 232, n. 28 sq. etc. Leo III. († 816) erneuerte den Taufbrunnen und seine Umgebung (Liber pont. II, 17).

[2] Die Mosaiken des Baptisteriums bei *Garrucci* tav. 226 sg., die Stuckfiguren 406 sg.; der Aufbau bei *Rahn*, Ein Besuch in Ravenna (Jahrbücher für Kunstwissenschaft I [1868], Heft 2 u. 3); eine Ansicht des Ganzen bei *Dehio* und *v. Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Taf. 37; Detailansicht bei *Richter* Taf. 1; eine farbige Ansicht des Ganzen bei *Köhler*, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien, Lfg. 3. Der Grundriss des Baptisteriums wiederholt im wesentlichen den eines Saales der Caracalla-Thermen zu Rom und ist schon im Palaste des Augustus vorbereitet (vgl. *Dehio* und *v. Bezold*, Die kirchliche Baukunst Taf. 2, n. 7 mit Taf. 1, n. 1—3). Er ist also nicht byzantinisch, sondern *römisch*.

auf ein Felsenstück gestiegen, von dem aus er mittelst einer Muschel Wasser ausgiesst auf den im Jordan stehenden Heiland[1]. Ueber seiner Muschel steigt die Taube mit ausgebreiteten Flügeln herab; zur Seite des Herrn taucht die Personification des Jordan aus dem Wasser empor. Sie ragte nur von der Brust an aus den Wellen hervor, während die Gestalt des Heilandes auch unter dem Wasserspiegel sichtbar bleibt bis herab zu den Füssen. Das Wasser ist

Bild 169. Taufe Christi. Mosaik in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna.

unter der Personification des Jordan undurchsichtig, milchig, um Christus aber wie durchscheinendes Glas getönt. Der Künstler wollte die Figur des Erlösers als Hauptsache betonen; sie wäre

[1] *Kraus* schliesst sich in seiner Geschichte der christlichen Kunst I, 429 an *Strzygowski* an, der nicht nur meint, Christi Haupt sei in diesem Mosaik ursprünglich bartlos gewesen, sondern auch die Muschel in der Hand des Täufers als Zuthat späterer Restauratoren ansieht. Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst VII (1895), N. F., S. 46.

für das Auge trotz ihres Nimbus, trotz der Taube und trotz der Stellung in der Mitte gegen Johannes zurückgetreten, wenn nur ihre obere Hälfte dargestellt worden wäre. Auch symbolische Gründe wirkten hier mit, besonders Rücksicht auf die damaligen Taufceremonien, welche verlangten, dass die Katechumenen unbekleidet untergetaucht würden, um in der Taufe den alten Menschen abzulegen und dem von Gott in Unschuld erschaffenen Adam gleich zu werden.

Im ersten Ringe (C b), welcher sich um jene Mitte (C a) legt, finden wir die zwölf Apostel. Unter der Figur Christi schreitet Petrus zur Linken, Paulus zur Rechten heran; diesen Fürsten folgen auf beiden Seiten je fünf Apostel. Alle zwölf tragen mit ihren im Pallium verdeckten Händen eine Krone, sind also geschildert wie die 24 Aeltesten der Apokalypse und wollen gleich jenen sagen: „Würdig bist du, Herr, unser Gott, zu empfangen Ruhm, Ehre und Lob, weil du alles schufst; durch deinen Willen ward es und ist es erschaffen.“ So stimmt der Apostel Schar ein in das Zeugniss des Vaters, welches die Taube vermittelt, die über den im Jordan stehenden Herrn herabsteigt. Der *zweite, schmälere Ring* der Kuppel hat 2 · 4 dreitheilige Compositionen. Abwechselnd enthält jede derselben in der Mitte in einer Apsis einen *Altar,* auf welchem eines der vier Evangelien liegt und an dessen Seiten je ein Sessel steht (Bild 170), oder einen reich verzierten *Thron,* neben dem durchbrochene Schranken erscheinen. Die meisten Erklärer haben die vier reichen Throne als Symbole der Herrlichkeit Christi gedeutet. Da jedoch Christi Thron in allen andern Mosaiken stets in der Mitte steht, nie aber von einem zweiten oder gar von mehreren gleichartigen begleitet ist, werden die hier vorkommenden vier Throne mit den acht neben den Altären stehenden Sesseln wohl die Sitze der zwölf Apostel sein. Die vier Altäre sind offenbar da für die auf ihnen liegenden Evangelien[1]. Wir

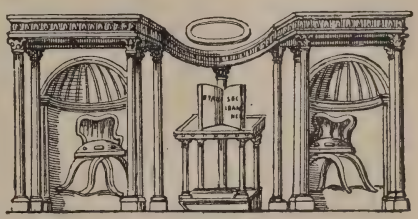


Bild 170. Altar mit dem Evangelienbuche. Mosaik in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna.

[1] Auffallenderweise ist der Auslaut der in den vier Evangelienbüchern stehenden Inschriften, wie schon *Garrucci* bemerkte, gräcisirend: Evangeliun secun Matheun, Evangeliun secun Marcun, Evangeliun secun Lucan, Evangeliun secun Joanne. Es kann diese fehlerhafte Schreibweise aus dem Dialekt von Ravenna stammen. Die 2 · 4 neben jenen reichen Thronen angebrachten Schranken

hätten also in diesem äussern Rande 16 Symbole der Apostel und Evangelisten, der Boten des Glaubens, welchen der Täufling annimmt.

Die Kuppel ruht auf dem *mittlern, achteckigen Stockwerke* des Baues (B). Hier überliess der Mosaicist dem Architekten und Stuccateur das Feld. Unter jedem der vier Throne und vier Altäre, auf denen die Evangelien liegen, öffnet sich im Oktogon je ein Fenster. Neben jedem Fenster aber steht zur Rechten und Linken in plastisch aus Stuck gearbeiteten Nischen ein gleichfalls aus Stuck modellirter Prophet. Offenbar entsprechen diese 16 Propheten den oben dargestellten 16 Symbolen der Apostel und Evangelisten.

Ueber jede Nische hat der Stuccateur eine aus je drei kleinen Figürchen bestehende Gruppe gestellt. Vier dieser Gruppen zeigen Daniel zwischen den beiden Löwen, Christus zwischen den Apostelfürsten, einen Jüngling (Christus) auf einem Drachen und auf einem Löwen [1], sowie Jonas mit dem Ungethüm, das ihn verschlingt und ausspeit. Von den übrigen zwölf enthalten neun einen mit Trauben gefüllten Korb, dem sich Tauben, Pfauen, Hähne, Hasen und ähnliche Thiere nahen, drei einen Berg mit einem Kreuze und zwei Schafen, einen Baum mit zwei Löwen, endlich eine Vase mit zwei Hirschen. Diese Grüppchen dürfen weder als sinnlose Phantasiegebilde noch als Theile eines tief mystischen Cyklus aufgefasst werden. Wie manche Sculpturen mittelalterlicher Kirchen sind sie Gebilde, in denen der Künstler aus dem alten Schatz der Vorbilder diejenigen nachahmte, welche ihm durch Inhalt und Form passten zum Ausfüllen des gegebenen Raumes. Einzelne mögen kaum viel mehr als Lückenbüsser sein; trotzdem stehen alle in einer gewissen Beziehung zur Taufe. Sinnbilden sie doch einerseits die Besiegung der Versuchungen durch Daniel, Christus und Jonas, andererseits in den sich den Trauben nahenden Thieren die Güter, nach denen die Seele verlangt und die sie von Gottes Freigebigkeit zu erlangen hofft.

Im *Erdgeschosse* (A), wo sich auf acht freie Säulen ebensoviele Rundbogen stützen, wurden die Zwickel zwischen jenen Bogen durch

---

werden als Verschlüsse von Martyrergräbern, also als Altäre, aufgefasst. Es wären dann zwölf Altäre dargestellt: vier, auf denen je ein Evangelium liegt, und acht, unter denen sich eine Confessio fände. Jene Schranken könnten aber auch den Chorschranken gleichwerthig sein. Jene zwölf Sessel finden ihre Begründung durch Matth. 19, 28: „Ihr (Apostel), die ihr mir nachgefolgt seid, werdet ... auf zwölf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten."

[1] Ps. 90, 13: „Ueber Aspis und Basilisk wirst du wandeln und zertreten Löwe und Drache."

die Mosaicisten ausgefüllt mit acht Männern. Sie stehen in reichem Rankenwerk, tragen eine Tunica und ein Pallium, halten fast alle Rollen oder Bücher. Vier machen den lateinischen Segensgestus. Es sind *Bischöfe* von Ravenna oder Kirchenväter, welche den Getauften die Lehre der im mittlern Geschosse dargestellten *Propheten* und der in der Kuppel stehenden *Apostel* überlieferten. Alle jene Apostel, Propheten und Bischöfe sehen herab auf die Mitte des Gebäudes, welche den grossen, achteckigen Taufbrunnen enthält. Vor einer seiner Seiten ist die Estrade angebracht, auf welcher sich der taufende Bischof hinter einen Vorhang stellte, der die Gestalt des entkleideten Täuflings verbarg und nur sein Haupt sichtbar liess. Die neben jener Estrade liegende Nische des Unterbaues trägt auf tiefblauem Mosaikgrunde die goldene Inschrift: „Selig, deren Missethaten nachgelassen und deren Sünden verziehen sind“ (Ps. 31, 1).

Ueber der nächsten Nische liest man in Mosaikbuchstaben: „Wo Jesus seine Kleider ablegte und Wasser in ein Becken goss und die Füsse seiner Jünger wusch“ (Joh. 13, 4 f.)[1].

Hier legten die Täuflinge ihre Kleider hinter einem Vorhange ab, von hier aus stiegen sie in den Taufbrunnen, hier kleideten sie sich wieder an; darauf wusch der Bischof oder ein Priester ihnen die Füsse[2]. Ueber der dritten Nische steht: „Jesus wandelt über das Meer und reicht dem sinkenden Petrus die Hand. Auf Befehl des Herrn legte der Wind sich alsogleich.“

Auf der vierten Seite des Erdgeschosses, über dem Ausgang, lasen die Getauften den Vers: „An den Ort seiner Weide hat er mich gestellt, am Wasser der Erquickung mich erzogen“ (Ps. 22, 2). Sie wurden durch diese Thüre zur Kathedrale geleitet, während die Sänger den Vers des Psalmes anstimmten: „Ich will eingehen zum Altare Gottes, zu Gott, der meine Jugend erfreut“ u. s. w. Dort wohnten sie der heiligen Messe bei und empfingen sie die erste heilige Communion[3].

Der *künstlerische Gesamteindruck* dieser Taufkirche ist grossartig. Zwei Klippen hat ihr Meister in genialer Weise vermieden: Eintönigkeit und Zerrissenheit. Das Mausoleum der Placidia bot Wechsel durch die Kreuzesform und die verschiedenartigen Gewölbe.

[1] Die auffallende Form der Inschrift: „Wo“ u. s. w., stammt aus dem Inhaltsverzeichniss eines ältern Evangelienbuches, worin die einzelnen Kapitelangaben oft mit „Ubi“ beginnen.

[2] *Garrucci,* Storia IV, 38. Civiltà cattolica XII (1876), 209 sg.

[3] *S. Ambrosius,* De mysteriis c. 8. Vgl. *Thalhofer,* Liturgik II (2. Aufl.), 59.

Hätte man auch hier im Baptisterium *alles* mit Glaspasten bedeckt, das Innere wäre ermüdend flach geworden. Geschickt beginnt der Baumeister mit einem Achteck (A), das er nach aussen zum Quadrat erweitert, im Innern durch Nischen bereichert. Im Mittelbau (B) betont er durch acht Fenster und acht Säulen die Grundform, kommt aber durch Dreitheilung jeder Seite zur Zahl 24. Sie hält er im äussern Rande der Kuppel (C c) fest in $3 \cdot 8 = 24$ Bildern oder Gegenständen, welche den Uebergang vermitteln zu den 12 Aposteln. Oben in der mittlern Darstellung (C a) endet er mit den 3 Figuren der Taufe Christi. So bietet er uns rhythmischen Wechsel in den Zahlen 8, 24, 12, 3.

Genial hat er auch den *Zusammenhang* vermittelt in der Höhenrichtung wie in der Breite. Im untern (A) und im mittlern (B) Geschosse fassen über den Rundbogen die mit reichen Ranken in Mosaik gefüllten Zwickel und die auf ihnen ruhenden starken Gesimse das Achteck zur Einheit zusammen. Oben (C) wirkt der Rand des Kuppelmosaiks mit seinen 24 länglichen Abtheilungen wie eine um das Ganze gelegte Kette als Verbindungsglied zwischen dem tragenden Oktogon und der getragenen Halbkugel. Im Erdgeschoss (A) erscheinen 8 Säulen, in der Mitte (B) $3 \cdot 8 = 24$ kleinere, oben (C c) $8 \cdot 8 = 64$ kleinste Säulen. Darüber (C b) erheben sich zwischen den Aposteln zwölf Stauden, die das mittlere Bild (C a) tragen. Auch aus den Zwickeln des Mittelbaues wachsen ähnliche Pflanzengebilde in den Rand der Kuppel hinein, um sie mit dem Unterbau in Verbindung zu setzen. Der Uebergang aus dem Quadrat ins Oktogon und von da in die Halbkuppel mit ihren zwölf Aposteln wäre ohne Vermittlung hart gewesen. Er wird leicht durch jene Unterabtheilungen, welche die Zahlenreihen 4, 8, 24, 64, 16, 12, 3 ergeben.

Coloristisch ist das Ganze nicht minder bewundernswerth. Unmittelbar über dem Fussboden waren die Wände mit Marmorplatten belegt, die untern Bogenzwickel enthalten auf tiefblauem Grunde und in goldenen, mit Grün abgetönten Ranken acht weisse Figuren (A). Nun folgen (B) zwischen 24 weissen Säulen die 16 hellen Propheten mit 32 Säulchen und 16 kleinen Gruppen in Stuck. Dann bringt der Rand der Kuppel (C c) auf dunkelgrünem Boden und auf abwechselnd hell- und dunkelblauem Hintergrunde jene vier Altäre, acht Sessel und vier Throne. Der zweite Kreis (C b) trägt die Apostel, welche abwechselnd mit weissem Kleide und goldenem Mantel oder mit goldenem Kleide und weissem Pallium auf hellblauem Grunde stehen. In der Mitte (C a) gibt heller Goldgrund

der Scene entscheidendes Uebergewicht. Das weissliche Wasser und die fleischfarbige Figur des Herrn treten wegen der hellern Farbe und des geringern Glanzes klar hervor. Der Boden, auf welchem der Täufer steht, hält durch seine grüne Farbe der ebenfalls grünen Personification des Jordan das Gleichgewicht, während die fast unbekleidete Gestalt des Johannes durch ein dunkles, mit Weiss gehöhtes Tuch vor der des Herrn an coloristischer Bedeutung zurücktritt.

Die Haupttöne bleiben: Weiss und Gold auf mehr oder weniger dunklem, blauem Grunde. Grün bringt ins Gold, in die Hintergründe, selbst in die Figuren kleinere Unterschiede. Es wechselt mit Blau im äussern Ringe der Kuppel zwischen den Mosaiksäulchen; denn hinter den vier Altären und den vier reichen Thronen ist der Hintergrund dunkelgrün, neben ihnen aber dunkelblau. Letztere Farbe wird dann wieder durch die zwischen den Abtheilungen aufsteigenden grünen Ranken abgelöst. Roth erscheint selten und spärlich; reichere Verwendung hätte die Harmonie der Farben und die ruhige Wirkung des Goldes gestört.

Die Köpfe sind voll Wechsel, Individualität und Leben, doch etwas klein im Verhältniss zur Länge der Körper. Man darf aber zu gerechter Beurtheilung nicht vergessen, dass der Boden des Baptisteriums jetzt erhöht, also der Sehwinkel geändert ist. Auch thäte man dem Künstler unrecht, wenn man seine Kuppelfiguren nach einer Zeichnung beurtheilte, welche in der Fläche bleibt, während seine Gestalten in einem gebogenen Kugelstück stehen.

Die 16 Stuckfiguren des mittlern Geschosses machen beim ersten Blick den Eindruck späterer Schöpfungen. Auffallend sind ihre fliegenden Gewandtheile. Indes sind ähnlich bewegte Gewänder auch in den Mosaikfiguren hie und da zu sehen. Im Mausoleum der Placidia sind sie beim hl. Laurentius stark entwickelt.

In richtigem Tact wurden die Stuckfiguren hell gehalten und farbig von den kräftigen Tönen der Mosaiken geschieden. Mit ihren Ornamenten und den sie umschliessenden Architekturtheilen wirken sie als Mittelglieder; sie sind hinlänglich mit den Mosaiken verbunden und von ihnen getrennt. Viele Moderne hätten den Pinsel tief in den Farbtopf getaucht, den leichten Stuckarbeiten schwere Farben, reiche Vergoldung gegeben, sie zu Lügnern gemacht, welche ihren geringern Werth verbergen und den Mosaiken ebenbürtig sein wollen!

So ist diese Kapelle ein nach allen Seiten hin trefflich durchdachtes Werk. Sie zeigt klar, was tüchtige Meister mit wenig

Geld durch Stuck erreichen könnten! Nur Unkenntniss der antiken, der altchristlichen, selbst unserer romanischen wie gotischen Kunst kann Stuck und gebrannten Thon aus den Kirchen grundsätzlich verbannen. Ohne Stuckfiguren wäre dies Baptisterium kein so reiches Meisterwerk. Die alten Römer haben den Stuck auf die christliche Kunst vererbt. Aus den kaiserlichen Palästen Roms zog er mit den Kaisern nach Ravenna; denn den Bischöfen der Stadt blieben die Bauten der römischen Cäsaren in technischen Dingen Muster und Vorbilder[1].

Die *Taufkapelle der Arianer* ist kleiner als die der Orthodoxen; ihre Mosaiken sind weniger bedeutend. Fügte es künstlerische Erfindungsgabe, Widerspruchsgeist oder das Verlangen, etwas anderes zu liefern, dass ihre Meister trotz der Uebereinstimmung im Gegenstand sich in fast allen Einzelheiten zum katholischen Baptisterium in Gegensatz setzten? Die Kuppel zerfällt in nur zwei Abtheilungen, weil der äussere Rand wegblieb, welcher in der katholischen Kapelle jene vier Throne und vier Altäre trägt. Dafür ist aber ein Thron eingeschoben in den von den Aposteln eingenommenen Rand (Bild 171). Die Mitte zeigt wiederum die Taufe Christi[2].

---

[1] Andere Stuckarbeiten dieser Zeit beschreibt *Agnellus* c. 23: „Lapidibus pretiosissimis (episcopus Ursus ecclesiam Ursianam) parietibus (i. e. parietes) circumdedit, super totius templi testudinem *tessellis* variis diversas figuras composuit. . . . Euserius (al. Cuserius) et Paulus unam parietem exornaverunt (in) parte mulierum, iuxta altarium sanctae Anastasiae, quod fecit Agatho. . . . Aliam vero parietem (in) parte virorum comptitaverunt Satius et Stephanus . . . hinc atque illinc *gipseis* metallis diversa hominum animaliumque et quadrupedum enigmata inciserunt et valde optime composuerunt. c. 41: (Ecclesia) sanctae crucis preciosissimis lapidibus structa et gipsea metalla sculpta. c. 86: (Agnellus ecclesiam s. Martini) tessellis decoravit, suffixa vero metalla gipsea auro superinfixit, lapidibus vero diversis parietibus adhaesit et pavimentum lithostratis mire composuit.“ Diese in barbarischem Latein gegebene Stelle zeigt, dass in St. Martin, jetzt Apollinare nuovo, wie im Baptisterium die Oberwände mit feinen Mosaiken, die mittlern Theile mit Stuckfiguren, die untern mit Marmorplatten, der Boden mit einfacherem Mosaik verziert war. Mon. Germ. l. c. p. 288. 306. 335. Vgl. über mittelalterliche Arbeiten in Stuck und Thon *Münzenberger* und *Beissel*, Zur Kenntniss und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands II (Frankfurt, Foesser [Kreuer]), 70 u. ö.

[2] *Garrucci* tav. 241. *Agnellus* c. 86, p. 334. *Kraus* zeigt in seiner werthvollen Geschichte der christlichen Kunst I, 432, Anm. 2, dass „jene auf Psalm 98 zurückweisende Darstellung des leeren, ein purpurfarbenes Kissen tragenden, von einem Kreuz überragten Thrones Gottes“ (ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου), die sogen. Etimasia, keineswegs aus Byzanz stammt, sondern vielleicht aus Afrika. Sie entstand aus der Sitte, die Bücher der Heiligen Schrift auf der Kathedra des Bischofs aufzubewahren (*Optat.*, Acta purgationis Felicis, ed. *Ziwsa*,

Die Schar der Zwölfe ist auch hier in zwei Theile getheilt und folgt den Apostelfürsten; aber sie bewegt sich nicht von beiden Seiten zu einem unter den Füssen Christi liegenden Punkt, sondern zum Throne, dessen Lehne gegen Christi Haupt gewendet ist. So sind hier zwei in verschiedener Richtung liegende Hauptpunkte angenommen: Christus im Jordan und sein Thron. Will man die Gruppe der Taufe sehen, so muss man sich rechts stellen, links, um die Procession der Apostel zu betrachten.

Im katholischen Baptisterium hat der Täufer einen Nimbus, die Apostel entbehren desselben; hier ist das Umgekehrte der Fall.

Bild 171. Mosaik in der Taufkapelle der Arianer (S. Maria in Cosmedin) zu Ravenna.

Dort findet man Johannes rechts, den Jordan links, hier Johannes zur Linken des Herrn. Der zur vollen Figur ausgewachsene Jordan überragt an Grösse sowohl Christus als Johannes. Dort trägt der Vorläufer ein grosses Kreuz und tauft er; hier hält er einen kleinen

p. 202) und bei Concilien ihnen auf einem Thron die Ehrenstelle zu geben. Vom Schnabel der Taube zu Christi Haupt ausgehende Strahlen finden sich wie im arianischen Baptisterium schon auf dem Sarkophag des Junius Bassus, † 359 (S. 17, Bild 15 b), dann auf einem Elfenbeindeckel im Mailänder Domschatze, in der syrischen Bibel von 586 zu Florenz und im Etschmiadzin-Evangeliar aus dem 6. Jahrhundert. *Strzygowski,* Byzantinische Denkmäler I, 74.

Hirtenstab und legt er Christo nur die Hand aufs Haupt, wohl um ihn unterzutauchen. Dort wachsen zwischen den Aposteln leichte Stauden auf und hängen vom Rande des mittlern Bildes hinter den Häuptern der Apostel Tücher herab, welche den Zusammenhang der beiden Abtheilungen vermitteln; hier stehen zwischen den Aposteln Palmbäume; der Zusammenhang zwischen der Taufe und den Aposteln ist in keiner Weise betont, die Zeichnung ist trockener und nüchterner. Freilich hat eine Restauration vieles verdorben; angeblich hat sie z. B. die ganze Figur Petri mit seinen zwei Schlüsseln erneuert[1]. Die Farbengebung ist einfacher, aber noch klar und mustergiltig. Vom dunkelblauen Hintergrunde heben sich die Apostel scharf ab, weil ihre Kleider weiss und mit wenig Blau schattirt, ihre Haare weiss oder braun sind. Ihre weissen Nimben gehen über in Blau und enden in einem schwarzen oder rothen Rande. Das Grün des Bodens, auf dem sie wandeln, steigt auf in den zwischen ihnen aufwachsenden Palmen, klingt aus in dem grün gekleideten Jordan und endet im grasigen Boden, auf welchem Johannes steht. Wie im katholischen Baptisterium ist der Grund hinter Christus und dem Täufer golden. Roth verwendete der Mosaicist fast nur im Rande und für die Früchte der Palmen. Oft höhte er dagegen farbige Gegenstände mit Gold, um die einheitliche Wirkung zu steigern.

Reicher als jene beiden Taufkapellen von Ravenna war das im 6. Jahrhundert entstandene Baptisterium zu *Neapel*[2]. Wie im Baptisterium der Orthodoxen finden wir auch in ihm zahlreiche, zu zweien neben eine Fruchtschale gestellte Vögel, hängen Tücher vom mittlern Kreise der Kuppel herab. Wie im Mausoleum der Galla oben im Centrum des Ganzen ein goldenes Kreuz schwebt zwischen goldenen Sternen, so ist hier ein kreuzförmiges Monogramm der Mittelpunkt. Rings um dasselbe sind in acht grösstentheils zerstörten Abtheilungen Scenen aus Christi Leben angeordnet. Erhalten sind in der ersten Abtheilung die Verwandlung von Wasser und Wein zu Kana und die Verheissung Christi an die Samariterin über das wunderbare Wasser. In der sechsten und siebenten Abtheilung erkennt man noch, wie die Apostel fischen und in alle Welt gesandt werden. Weil der Herr zu ihnen sprach: „Mir ist alle Gewalt gegeben", steht er auf der Weltkugel; weil er fortfuhr: „Lehret sie alles halten", sagt das Schriftband, das Petrus

[1] *Richter,* Die Mosaiken von Ravenna S. 38.
[2] *Garrucci* tav. 269.

von ihm empfängt: „Dominus legem dat.“ Jedenfalls schilderte eine der verlorenen Scenen die Taufe Christi, welche in den beiden Baptisterien von Ravenna die Mitte der Composition füllt.

Wie eindringlich predigen all diese altchristlichen Baptisterien gegen die schmucklosen Taufbrunnen und verwahrlosten Taufkapellen mancher Kirchen! Wir können und dürfen sie freilich nicht einfachhin copiren.

Die mittelalterliche Kunst hat die Ikonographie weiter entwickelt: den Aposteln gab sie Nimben, jeden derselben charakterisirte sie durch Symbole; diese Apostel bildete sie anders als die Propheten, wieder anders die Bischöfe und Kirchenlehrer. An die Stelle der einfachern Symbolik hat sie eine andere gesetzt. Solche Throne, Altäre, neben Körben stehende Thiere, eine solche Personification des Jordan können wir nicht mehr brauchen. Es ist mit diesen Dingen wie mit den Predigten des hl. Chrysologus, dessen Nachfolger zu Ravenna eine jener Taufkirchen baute, wie mit den Reden anderer Kirchenväter: ihr Inhalt bleibt ewig wahr, ihre Ausgestaltung werthvoll; aber trotzdem kann ein Prediger sie genau so, wie sie liegen, heute nicht vortragen. Er kann sie auch nicht leichthin umarbeiten.

Stellen wir uns einmal vor, in einer Nachahmung des Baptisteriums der Orthodoxen hätten Apostel, Propheten und Lehrer nicht mehr die gleichfarbige und gleichartige Gewandung, die einzelnen Figuren seien genauer charakterisirt, an der Stelle jener einfachen Gruppen der Thiere, die den Traubenkörben sich nahen, ständen andere, wie die uns geläufige Ikonographie sie fordert! Die einheitliche Wirkung wäre verloren.

Wir dürfen nicht über die Fortbildung der christlichen Kunst hinwegsehen, um uns auf den Standpunkt zu stellen, den die Künstler vor anderthalb tausend Jahren einnahmen, der überholt ist. Bei neuen Schöpfungen kommt es nicht darauf an, nur Alterthumsfreunden zu genügen, sondern ein christlich-katholisches Volk, das in der lebensfrischen kirchlichen Entwicklung steht, zu erbauen. Ein neugeschaffenes kirchliches Kunstwerk darf ihm nicht fremd gegenübertreten. Copiren können wir solche altchristliche Werke also nicht, aber lernen sollen wir von ihnen vieles.

Achtes Kapitel.

Die päpstliche Messe im 8. Jahrhundert.

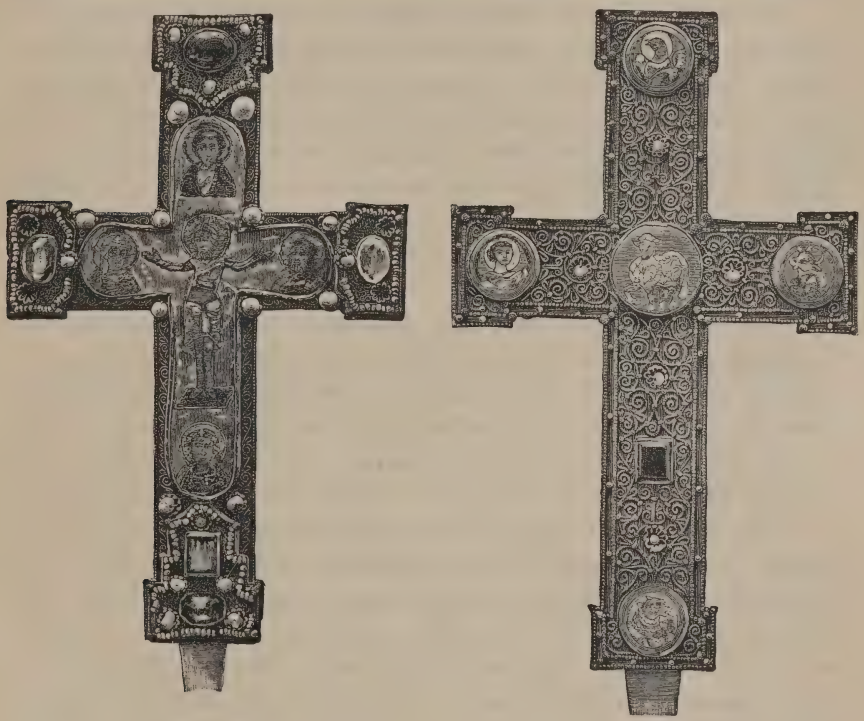
Die christlichen Basiliken waren bestimmt zur Feier des Gottesdienstes, in Rom besonders zur Abhaltung der päpstlichen Pontificalmesse. Daraufhin zielte die ganze Ausstattung. Es wird also zum vollen Verständniss der Anlage und der Einrichtung der Basiliken wesentlich beitragen, eine Schilderung der päpstlichen Messe zu geben.

Um deren Form und Gestalt anschaulicher und lebendiger vorzuführen, empfiehlt sich ein enger Anschluss an den Ordo I Romanus[1]. Sein Kern berichtet in eingehender Schilderung über den Zug des Papstes vom Lateran zur Kirche und über die Feier seiner Messe. Er beginnt mit der Nachricht, Rom sei in sieben Bezirke (regiones) eingetheilt. Jeder dieser Bezirke unterstehe einem Regionardiakon, dem ein Regionarsubdiakon, viele Akoluthen, ein Regionarnotar und ein Regionardefensor oder Advocat untergeordnet sei. Der *Regionardefensor* war meist Laie, besorgte die juristischen oder administrativen Geschäfte und kann als Rentmeister, Oekonom oder Kanzler der Region bezeichnet werden. Der *Regionarnotar* war ein Secre-

[1] *Mabillon* hat diesen Ordo in seinem Museum Italicum II, 5 sq. nach verschiedenen guten Handschriften neu herausgegeben und schrieb ihn dem Papste Gregor d. Gr. zu, obwohl er spätere Zusätze erkannte. *Meckel* bestritt diese Ansicht und behauptete, der Ordo I enthalte die Rubriken für die päpstliche Messe in den Zeiten Karls d. Gr. (Tübinger theolog. Quartalschrift 1862, S. 50 f.). P. *Grisar* hat dann in der Innsbrucker Zeitschrift für katholische Theologie IX (1885), 389 f. den Text genauer untersucht und dessen einzelne Theile schärfer unterschieden. Den Kern (n. 2 oder 4—21) schreibt er Gregor d. Gr. zu, der zweite Theil (n. 22—51) ist eine Ergänzung des ersten, der Anhang, „zum Theil wenigstens, erst um das Jahr 800 entstanden". *Probst* suchte zwischen den Ansichten *Meckels* und *Grisars* zu vermitteln und sprach sich dahin aus, das Document sei ein der Zeit Gregors angehöriger Ordo, der zu Ende des 8. Jahrhunderts durch Papst Stephan III. Aenderungen erfahren habe. Die Ständigkeit der römischen Liturgie bürgt dafür, dass die zu Gregors d. Gr. Zeiten eingeführten Gewohnheiten nicht rasch aufgegeben wurden, die stete Benutzung und Entwicklung der Liturgie dafür, dass kleine Zusätze und Abänderungen gemacht wurden. Die Handschriften reichen nicht über das 8. oder 9. Jahrhundert hinauf und bieten die damals üblichen Ceremonien. *Probst*, Die ältesten römischen Sacramentarien und Ordines (Münster i. W., Aschendorff, 1892) S. 386 f.; derselbe, Die abendländische Messe vom 5. bis zum 8. Jahrhundert (ebendaselbst 1896) S. 212 f. Stimmen aus Maria-Laach XLIV (1893), 495 f.; LI (1896), 313. Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner- und dem Cistercienser-Orden VI (1885), 40 f.: Das Hochamt Gregors d. Gr. von P. *Ambros Kienle.*

tär, dem die Führung der Listen und andere Schreibereien oblagen. Alle sieben Regionardiakonen sahen im Archidiakonen als Stellvertreter des Papstes (vicarius pontificis) ihren unmittelbaren Vorgesetzten. Auch die Defensoren und Notare hatten ihren Obersten (primicerius). Später waren der Primicerius und Secundarius der Notare die Vorstände der päpstlichen Kanzlei.

Am Sonntage, also auch um Ostern, dessen päpstliches Hochamt unser Ordo beschreibt, versah der Diakon der dritten Region



Vorderseite. Rückseite.

Bild 172. **Kreuz aus S. Ponziano (Crux Veliterna).** (Aus *Neumann,* Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

den Dienst, am Montag derjenige der vierten u. s. w. Er hatte mit den Seinen oft weit zu gehen bis zur Kirche, worin der Papst Station hielt; denn der Gottesdienst Roms bewahrte damals noch viel von jenem Wechsel, der vielleicht zur Zeit der Verfolgung entstand, als die Gefahr ein öfteres Aendern des Ortes erheischte. Jetzt hielt der Wunsch, die einzelnen Heiligen an ihren Festtagen bei ihren Gräbern zu feiern, diesen Wechsel aufrecht. Ueberdies wünschten der Clerus und die Gemeinde jeder bedeutendern Kirche, den Papst zuweilen bei sich gleichsam zu Gast zu sehen.

Das römische Volk zog in sieben, seinen Regionen und Pfarren entsprechenden Gruppen (Processionen) zur Stationskirche. Vor jeder Gruppe trug man ein silbernes Kreuz (Bild 172). Papst Benedikt III. († 858)[1] liess diese „Stationskreuze" erneuern und in bessern Stand setzen. Sie wurden von den Staurofori getragen. Auf jedem brannten oben drei Kerzen (Bild 145, S. 242). In der Stationskirche wurden sie zusammengestellt in ein für sie bestimmtes Gerüst zur Rechten in der Nähe der Stufen (des Lettners).

Ausser den Geistlichen und Beamten der römischen Kirchen, besonders jenen, welche unmittelbar beim Gottesdienst mitzuwirken hatten, mussten alle nicht rechtmässig verhinderten Bischöfe, Priester und Cleriker der Umgegend sowie Lehensträger und Beamten der Kirche sich an den höchsten Festtagen beim päpstlichen Gottesdienste einfinden. Ihre Zahl wird sehr gross gewesen sein. Einigermassen kann man sie berechnen aus der im Papstbuche gegebenen Aufzählung der Kirchen, denen Papst Leo III. († 816) Geschenke machte[2].

Der Clerus war so zahlreich, dass er in den grossen Basiliken an hohen Festen alle Plätze im Chore und Mittelschiff füllte. Die Priester und Bischöfe sassen im Chor (presbyterium), die Bischöfe links vom Eingange, die Priester rechts, so dass der Papst, wenn er auf seinem Throne Platz genommen hatte, die Bischöfe zur Rechten sah. Unter den Priestern nahmen die Cardinal-Presbyter, d. h. die obersten Priester der einzelnen Kirchen, nach unsern Begriffen die Pröpste und Pfarrer, bevorzugte Plätze ein. Bei ihnen sass auch ein in Rom als Geschäftsträger beglaubigter Diakon von Ravenna[3]. Die Diakonen, Subdiakonen und höhern Beamten standen um den Altar, die niedrigere Geistlichkeit, Sänger, Mönche und Kirchendiener, im Mittelschiff. Die Laien vertheilten sich in die Seitenschiffe; den Männern war das südliche, den Frauen das nördliche zugewiesen. Oben am Ende des Schiffes fanden die vornehmen Männer im Senatorium, die angesehenen Damen im Matroneum Plätze.

Während Clerus und Volk zu der Kirche ging, in welcher die Messe gefeiert werden sollte, schickte sich der Papst im Lateran an, dorthin zu reiten. Sein Hofstaat sammelte sich um ihn; vor allem der Archidiaconus, Vicedominus (Haushofmeister), Vestararius

---

[1] Liber pont. II, 146, n. 28; vgl. p. 150, n. 24.

[2] Vgl. oben S. 76.

[3] *Probst,* Die abendländische Messe S. 219.

(Vestarius), Nomenculator, Arcarius und *Saccellarius*. Letzterer, der Säckelmeister, hatte die Besoldung der Beamten zu bezahlen, die gewöhnlichen Ausgaben zu bestreiten und Almosen zu vertheilen. Das Amt des *Nomenculators* stammte aus den Palästen der vornehmen Römer, denen ein Sklave die Namen der Eintretenden ins Ohr zu sagen hatte, damit der Herr sie mit ihren Namen anreden könne. Beim Papste hatte der Nomenculator die Stelle eines Ceremonien- oder Hofmeisters; er besorgte die Einladungen, nahm die Bittgesuche in Empfang und erledigte sie.

Der *Arcarius* zog die Einkünfte und Abgaben ein, war also Rentmeister. Der *Vestararius*, der päpstliche Schatzmeister, bewahrte die kostbaren Kirchengeräthe der päpstlichen Kapelle, beaufsichtigte die Schätze der übrigen Kirche und vermittelte die Geschenke, goldene oder silberne Gefässe und Teppiche, welche die Päpste den einzelnen Kirchen Roms zuwandten[1]. Ihm fiel an den höchsten Festtagen eine ebenso wichtige wie verantwortungsvolle Aufgabe zu. Papst Hilarus (461—468) hatte die zur Feier der gewöhnlichen päpstlichen Messe nothwendigen Geräthe anfertigen lassen und bestimmt, sie sollten im Lateran oder in Maria Maggiore aufbewahrt, von dort aber in jene Kirche gebracht werden, wohin der Papst Clerus und Volk zur „Statio" zusammenrief[2]. Diese Geräthe bestanden aus einem grossen goldenen, 8 Pfund schweren Kelche (scyphus), dessen der Papst sich bei der Consecration bediente, aus 25 silbernen, je 10 Pfund schweren Bechern oder Kelchen (scyphi), aus ebenso vielen silbernen, je 10 Pfund schweren Gefässen (amae), in die man den von den Gläubigen geopferten Wein goss, und aus 50 silbernen, je 2 Pfund schweren Kelchen (calices ministeriales), worin man dem Volke das heilige Blut oder den damit gemischten Wein reichte. Später vermehrte sich das zur päpstlichen Messe nöthige Geräthe. Es ward im Lateran aufbewahrt und bestand aus silbernen und goldenen Leuchtern, dreierlei Kelchen (Bild 173) mit Röhrchen (pugillares, fistulae), durch

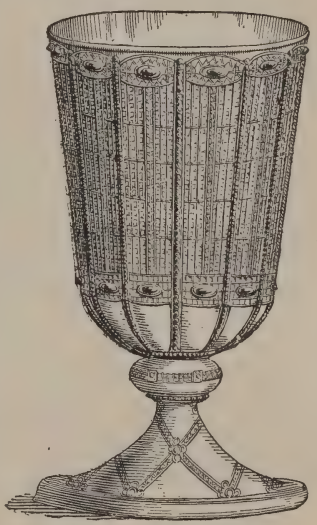


Bild 173. Kelch aus Chelles.

[1] *Duchesne*, Liber pont. I, CCXLIII.

[2] Liber pont. I, CLIII, 244 et 246, n. 9; vgl. II, 80, n. 33. Ordo I, n. 3. *Mabillon* l. c. p. 5.

die man daraus trank, Trichtern (colatoria), Tellern (patenae) (Bild 174), Kannen mit Schüsseln zur Händewaschung (aquamanus, gemelliones) und Büchern: dem Apostolus, woraus der Subdiakon die Epistel sang, dem Cantatorium (Graduale), woraus nach der Epistel das Responsum oder Alleluja gesungen ward, dem Evangelienbuch und Messbüchern (Sacramentarium und Ordo missae quotidianae).

Bild 174. Patena Stroganoff.

Im 8. und 9. Jahrhundert nahm man bei den feierlichsten Gelegenheiten aus dem Schatze (vestiarium) des Papstes die ihm gehörenden goldenen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten und mit gravirten oder getriebenen Figuren gezierten Kelche, Patenen und Bücher. Der Vestararius schloss jeden Gegenstand in ein Säckchen, versiegelte es und reichte es je einem Akoluthen. Nach dem Gottesdienst, wenn ihm alles zurückgegeben wurde, musste er die Perlen und Edelsteine zählen und nachsehen, ob nichts verloren gegangen sei.

Bild 175. Der hl. Laurentius. Gemälde aus dem Cömeterium S. Giulio zu Rom.

Hatten die Akoluthen die kostbaren Gefässe in den Säckchen erhalten, so ordnete der Archidiakon den Zug. Voraus gingen jene Akoluthen. Jeder verhüllte seine Hände mit einem Tuche (sindon), das die Stelle der Handschuhe vertrat, und hielt den ihm anvertrauten Gegenstand (Bild 175). Hinter ihnen ritten auf reich geschirrten Pferden die Regionarsubdiakonen, die Regionardefensoren, zwei Regionarnotare, der Primicerius und die Diakonen. Ein Zwischenraum trennte sie vom Papste (apostolicus), neben dessen Pferd weltliche Diener (stratores laici) zur Rechten und Linken einherschritten, damit es nicht anstosse. Nach einem zweiten Zwischenraume folgten ebenfalls zu Ross der Vicedominus, Vestararius, Nomenculator und Saccellarius. Wollte jemand auf dem Wege dem Papste eine Bittschrift über-

reichen, so musste er vom Pferde steigen, um den Segen bitten, sein Gesuch dem Nomenculator oder dem Saccellarius überreichen und durch deren Vermittlung Bescheid erwarten.

Bei den feierlichsten Processionen, in denen alles Volk den Papst begleitete[1], eröffneten die Armen des Gasthauses (xenodochium) den Zug mit einem bemalten Kreuze aus Holz. Dann folgten die silbernen Stationskreuze der sieben Regionen der Stadt, die Bischöfe, Priester, Subdiakonen und der Papst inmitten der Diakonen. Vor der letzten Abtheilung trugen Subdiakonen zwei kostbare Kreuze (Bild 176).

Bild 176. Uebertragung von Reliquien in den Dom zu Trier.
Elfenbeinplatte aus dem Domschatze zu Trier.

Der Zug ging um Ostern den Cölius herab, worauf der Lateran liegt, und stieg den Esquilin hinan. Oben bei S. Maria Maggiore trat der Regionarnotar zum Papste hin und meldete: „Im Namen unseres Herrn Jesus Christus, während der verflossenen Nacht sind in der Marienkirche getauft worden so viele Knäblein und so viele Mädchen.“ Der Papst antwortete: „Gott sei Dank“, und liess ihm durch den Saccellarius einen goldenen Solidus (zu 40 [?] Silberdenaren) reichen. Die Meldung geschah, weil der Papst diese Kinder selbst firmte. Zu diesem Zwecke trug einer der Akoluthen das in ein Tuch (mappula) gehüllte kostbare Kännchen mit dem heiligen Chrisam vor ihm her.

Am Eingange des Vorhofes empfingen die Akoluthen und Defensoren, die vornehmen Laien und Priester der Region mit

[1] Liber pont. II, 8, n. 25; vgl. 38, n. 37.

Bild 177. Relief von der Kathedra des Bischofs Maximian zu Ravenna.

Rauchfässern den Nachfolger des Apostelfürsten. Er stieg vom Pferde, begab sich in die meist am Ende des Vorhofes, vor den drei Kirchenportalen und an der Männerseite befindliche Sacristei (secretarium). Sie galt nicht nur als Ankleidezimmer, sondern auch als Empfangssaal (salutatorium), worin vornehmere Laien den Papst vor Beginn der Messe begrüssten. Waren sie entlassen, dann setzte der Papst sich auf seinen Sessel, den ein Diener aus dem lateranensischen Palast gebracht hatte und der mit geschnitzten Elfenbeinplatten belegt war (Bild 177). Nun wechselten er und die Diakonen, welche bei der Feier der Messe ein besonderes Amt zu verwalten hatten, ihre Kleider.

Man befand sich um das Jahr 800 mitten in jener Uebergangsperiode, worin die heutige liturgische Tracht entwickelt ward. Sie hat sich, wie Walafried Strabo († 849) bemerkt, „allmählich zu der jetzt üblichen reichen Form entfaltet; denn in den ersten christlichen Jahrhunderten wurde die Messe gefeiert mit der Kleidung, die man damals allgemein trug“. Cleriker, Priester und Bischöfe

erschienen also in den ersten Jahrhunderten in der Kirche so, wie sie draussen auf der Strasse umhergingen. Dass sie beim feierlichen Gottesdienste reinere und bessere, dass sie je nach ihrem Range feinere Gewänder anzogen, versteht sich von selbst. Ihr Hauptkleid war eine bis zu den Knöcheln herabreichende Tunica, aus der die heutige Albe und der Talar (alba tunica talaris) entstanden (Bild 178). Ueber die Tunica legten sie in den ersten Jahrhunderten ein weites, faltenreiches Stoffstück, einen Ueberwurf, eine *Toga* (von tego). Letztere war immer mehr zum eigentlichen Staatskleid geworden, womit die Beamten und alle, die als „Römer" auftreten wollten, noch lange nach Untergang ihres Weltreiches öffentlich erschienen. Im gewöhnlichen Leben bedienten sie sich bequemerer, im allgemeinen als Pallia bezeichneter Oberkleider (amictus, vestimenta exteriora) verschiedener Formen und Namen; denn die Moden wechselten (Bild 179). Für uns kommen besonders in Betracht: die *Pänula,* der Radmantel, ein an den Rändern abgerundetes grosses Stück Tuch, in dessen Mitte ein Loch war, durch das man den Kopf steckte und an das hinten

Bild 178. Dornenkrönung. Theil eines Sarkophagreliefs im Lateranmuseum.

Bild 179. Mann in Tunica und Pallium; Frau in Stola und einer auch als Schleier über den Kopf gelegten Palla. Von einem römischen Sarkophag.

Bild 180. Betender, mit der Pänula oder Planeta bekleideter Mann. Aus dem Cömeterium S. Marcellino e Pietro zu Rom.

eine Kapuze angenäht war (Bild 180), und das *Pallium im engern Sinne,* ein viereckiges Tuch, das auf die Schultern über den linken Arm gelegt ward, aber unter dem rechten Arme herging. Soldaten trugen die *Lacerna,* einen nicht vorne vor der Mitte der Brust, sondern auf der rechten Schulter mit einer Agraffe verbundenen Mantel, welcher den rechten Arm freiliess. Die vornehmen, meist dem Soldatenstande angehörenden Laien erschienen in karolingischer Zeit in kurzem Kleide, mit Beinkleidern und in einem Mantel (sagum), welcher als eine kürzere Lacerna bezeichnet werden kann[1] (Bild 178).

Unser Ordo berichtet, während der Papst sich umkleidete, habe der Diakon das betreffende Lesestück im Evangelienbuche gesucht. Dabei aber habe einer der Akoluthen über der Planeta das Buch hingehalten. Wenn an hohen Feiertagen eine grössere Handschrift benutzt wurde, hielten sie zwei Akoluthen. Immer verhüllten sie in den weiten Falten ihres Kleides die Hände, um das heilige und kostbare Buch nicht unmittelbar zu berühren. Indessen war die Planeta dieser Akoluthen kürzer und enger als jene der höhern Geistlichkeit. Letztere hüllte sich in feinere, reicher gestickte, mit Purpurstreifen versehene weisse Caseln oder Planeten, trug aber auch mehr und mehr in Blau, Grau, Roth, sogar in Purpur gefärbte oder aus Seide verfertigte Oberkleider (Bild 181).

Welche Gewänder legten die Diakonen an, um beim päpstlichen Hochamte mitzuwirken? Da sie nach dem ersten Ordo sich vor

---

[1] *Walafried Strabo,* De rebus ecclesiasticis c. 24 (*Migne,* PP. lat. CXIV, 952). Vgl. den inhaltsreichen Artikel „Kleidung" von *Krieg* in *Kraus,* Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer II, 175 f., und *Probst,* Die abendländische Messe S. 219 f. *Braun,* Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes (Ergänzungsheft LXXI zu den Stimmen aus Maria-Laach, Freiburg, Herder, 1897). *Wilpert,* Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten (Görres-Gesellschaft, 3. Vereinsschrift für 1898. Köln, Bachem, 1898). Derselbe, Un capitolo di storia del vestiario, Roma, Tipografia dell' unione cooperativa editrice, 1899. *Chrodegangi* Metensis episcopi Regula (altera) Canonicorum c. 8 (*Migne,* PP. lat. LXXXIX, 1102): „*Omnis* clerus, qui foris claustra esse videtur, et in ipsa civitate consistunt, omnibus diebus Dominicis ad capitulum veniant, parati *cum planetis* vel vestimentis officialibus, sicut habet Ordo *Romanus.*" Cfr. Regula (prima) c. 53 et 54, l. c. c. 1031 sq. Wenn demnach *Amalarius von Metz* De ecclesiasticis officiis lib. II das 16. Kapitel überschreibt: „De non utendis vestibus sacratis in quotidiano usu", und in der Kirche bei den Amtsverrichtungen reine und leinene Kleider fordert, so schliesst er damit nicht aus, dass die Cleriker auch mit solchen Kleidern über die Strasse gingen. Er verlangt, sie sollen nicht mit schmutzigen Gewändern oder mit gewöhnlichen Arbeitskleidern am Altare erscheinen, und umgekehrt, sie sollten nicht mit den am Altare benutzten Gewändern sich bei der Arbeit zeigen.

der Thüre der Sacristei, also in dem vor den drei Kirchenportalen auf der Männerseite erbauten Arme des Kreuzganges ankleideten, konnte es sich nur um Oberkleider handeln. Sie bedienten sich vermöge eines besondern Vorrechts der bischöflichen Schuhe (campagi), zogen ihre Planeta aus und legten über ihre Tunica die Dalmatik, das Pallium linostimum und wenigstens im 10. oder 11. Jahrhundert die Stola. Früher hatten sie oft mit dem Colobium am Altare gedient, einer langen Tunica ohne Aermel, welche der Gekreuzigte öfters in alten Bildwerken statt des jetzt üblichen Lendentuches trägt (vgl. Bild 117). Papst Silvester soll bestimmt haben: „Die Diakonen müssen *in der Kirche* sich der *Dalmatiken* bedienen und ihre linke Hand mit einem Tuche von Leinen oder Wolle bedecken“ [1]. Diese Dalmatiken (Bild 182) waren im 2. Jahrhundert aus Dalmatien nach Rom gekommen und hatten so sehr gefallen, dass auch vornehme Männer sich ihrer bedienten. Jetzt wurden sie mehr und mehr zum Kleide der Diakonen. Ja eine weisse Dalmatik galt allmählich so sehr als Ehrenkleid der *römischen* Diakonen *während des Gottesdienstes,* dass Papst Symmachus († 514) dem Diakon des Bischofs Cäsarius von Arles das Tragen derselben als Auszeichnung erlaubte. Erst gegen Ende des 8. Jahrhunderts wurde sie in Gallien durch Annahme der römischen Liturgie allgemein [2]. Das unterscheidende Merkmal der an beiden Seiten zugenähten Dalmatik waren breite Aermel und aufgenähte dunkle Streifen, welche vorne und hinten von den Schultern parallel bis an den untern Saum hinabliefen, später auf der Brust durch einen Querstreifen verbunden wurden.

Bild 181. Bischof Ecclesius. Mosaik aus S. Vitale zu Ravenna. (Vgl. Bild 110, S. 173.)

[1] Liber pont. I, 171; vgl. *Krieg* a. a. O. S. 195.

[2] Ueber die verschiedenen Formen der Dalmatik vgl. *Amalarius,* De ecclesiasticis officiis lib. II, c. 21; über ihre weisse Farbe l. c. und Regula (prima) c. 7; De officiis l. 2, c. 26: „Dalmatica diaconi et sui ministri (subdiaconi), *quae est itineri habilis,* cura proximorum est“ (*Migne,* PP. lat. CV, 1096 sq., 826 AB, 1102).

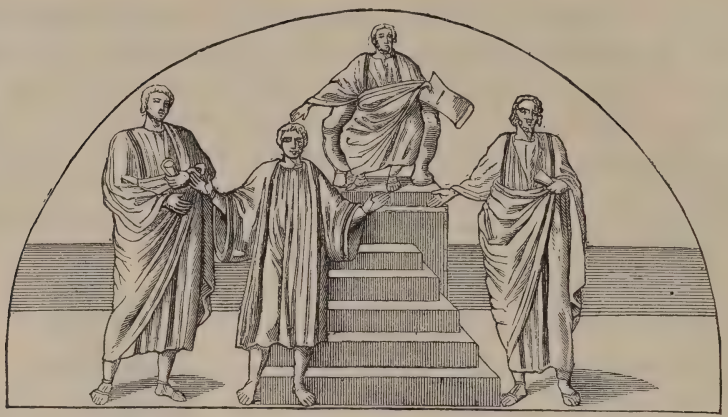


Bild 182. Ein mit der Dalmatik bekleideter betender Christ, umgeben von drei Männern in Tunica und Pallium. Fresco aus dem Cömeterium S. Ermete zu Rom.

Beim Gottesdienste bedeckten die Diakonen mit dem *Pallium linostimum,* einem leinenen Tuche, beide Hände, so oft sie die heiligen Gefässe berührten. Sie können sich dieses Tuches nicht zum Abtrocknen des Schweisses bedient haben; dadurch wäre nicht nur die Ehrfurcht gegen jene Gefässe verletzt, sondern auch deren Vergoldung beschädigt worden. Es bot Veranlassung zur Entstehung des Manipels (manipulus, mappula, fanon, sudarium, sestace, manutergium).

Die Stola der Diakonen war ursprünglich ein Handtuch, das über die linke Schulter gelegt und später zum Streifen verkleinert wurde. Dass sie der Rest der auf das Oberkleid der Frauen (stola) genähten Purpurstreifen sei, ist eine heute aufgegebene Ansicht. Die Diakonen trugen ihre Stola seit dem 5. Jahrhundert *über* der linken Schulter.[1] Die Priester legten sie über beide Schultern und liessen sie vorne parallel herabhängen. Sie waren mit einer Tunica, einer Stola und einer Planeta (casula) bekleidet, hielten ihre Mappula[2] in der Hand und erwarteten den Papst im Chore sitzend. Die Subdiakonen trugen nur leinene Tuniken[3].

---

[1] *Rabanus Maurus,* De clericorum institutione l. I, c. 19 (*Migne,* PP. lat. CVIII, 307): „Quintum quoque est (vestimentum), quod orarium dicitur, licet hoc quidam *stolam* vocent." *Amalarius,* De ecclesiasticis officiis l. II, c. 20 (*Migne,* PP. lat. CV, 1096): „Stola ad genua tendit . . . superposita collo."

[2] *Rabanus Maurus* l. c. c. 18: „Mappula sive mantile, quod vulgo phanonem vocant."

[3] *Gregor* schrieb: „Subdiaconos autem ut spoliatos procedere facerem, antiqua consuetudo ecclesiae fuit" (Registri Ind. II, IX, 26, Mon. Germ. Epist. II, 59).

Der Papst ward in der Sacristei zuerst mit einer Albe (linea) bekleidet, welche mittelst eines Gürtels (cingulum) befestigt wurde. Dann zog er das Schultertuch[1] *über* der Albe an, darauf eine erste, weisse und leinene Dalmatik, darüber ein zweite grössere Dalmatik, eine Casel (planeta), endlich das päpstliche Pallium (Bild 183), welches ein Diakon oder Subdiakon „mit Nadeln auf der Casel hinten und vorne und auf der linken Schulter befestigte". Es war damals ein langer, schmaler Streifen, welcher von der rechten Schulter tief über der Brust zur linken ging, dann über den Rücken zur rechten Schulter zurückkehrte und dort vorne frei herabging[2].

Eine Kopfbedeckung erhielt der Papst nicht, ebensowenig einen Stab. Die im 13. Jahrhundert allgemein verbreitete Annahme, der Papst trage deshalb keinen Stab, weil der hl. Petrus den seinigen zur Auferweckung des heiligen Maternus ins trierische Land gesandt habe, ist ohne historischen Werth. Der Bischofsstab stammt aus Irland und Gallien und wurde vom Papste nicht als Insignie angenommen, weil der Höhere nicht die Zeichen der niedriger Gestellten zu übernehmen pflegt, während das Umgekehrte im Verlaufe der Zeiten häufig geschieht.

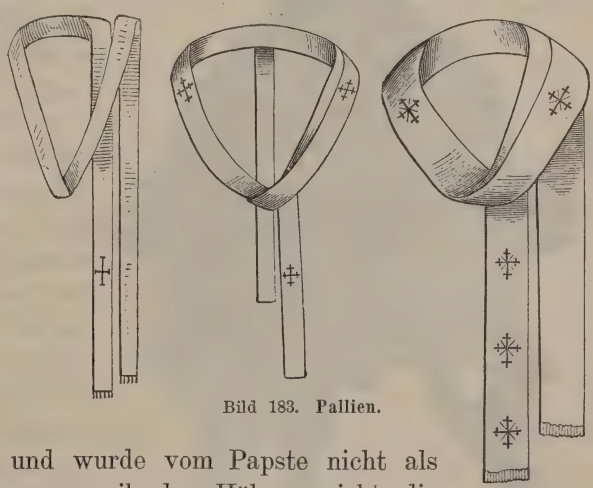


Bild 183. Pallien.

War der Papst vollständig angekleidet, so nahm der Regionarsubdiakon dessen Mappula auf seinen linken Arm, von dem er die Planeta zurückgeschlagen hatte, ging zur Thüre der Sacristei hinaus in die Vorhalle und fragte, ob die Sänger (schola) bereit

[1] *Anagolaium,* id est *amictum* (Ordo I, n. 6. *Mabillon* l. c. p. 7). *Rabanus* nennt dieses Kleidungsstück, das *Superhumerale* (l. c. c. 15), vor der Tunica, weil es in seiner Gegend und zu seiner Zeit bereits unter letzterer getragen ward. Auch *Amalarius* zählt es als „erstes" Gewand auf (II, 17. *Migne* l. c. CV, 1094).

[2] Ueber das Pallium, von dem „in Rom und überhaupt im Abendlande weder eine urkundliche Notiz vor dem 6. Jahrhundert spricht" noch ein Monument eine frühere Darstellung bietet, haben in jüngster Zeit *Wilpert, Grisar, Braun* und *Kraus* sehr eingehende Untersuchungen angestellt, ohne alle Fragen endgiltig zu lösen. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 123 f.

seien und welcher vorsingen werde. Dann kehrte er zurück und überreichte dem Papste die Mappula. Ein anderer Subdiakon legte Weihrauch in ein goldenes Rauchfass (Bild 184), sieben Akoluthen nahmen Leuchter mit brennenden Wachskerzen, und man zog durch das mittlere Portal (regia) in das Mittelschiff der Kirche ein[1]. Die Sänger begannen den Introitus, die im Chor versammelten Diakonen legten ihre Planeten ab und gaben sie ihren Subdiakonen, welche sie den Akoluthen reichten. Im Mittelschiff traten zwei Akoluthen zum Papste hin und brachten ihm die geöffneten Gefässe (capsae), worin das heiligste Sacrament (sancta) aufbewahrt wurde. Ein Subdiakon erhob die heiligen Gestalten bis zum Rande und zeigte sie dem Papste oder dessen Diakon. Dieser verehrte sie durch Verneigung des Hauptes, sah sie an und befahl, wenn es nöthig war, sie in ein anderes Gefäss (conditorium) zu legen[2].

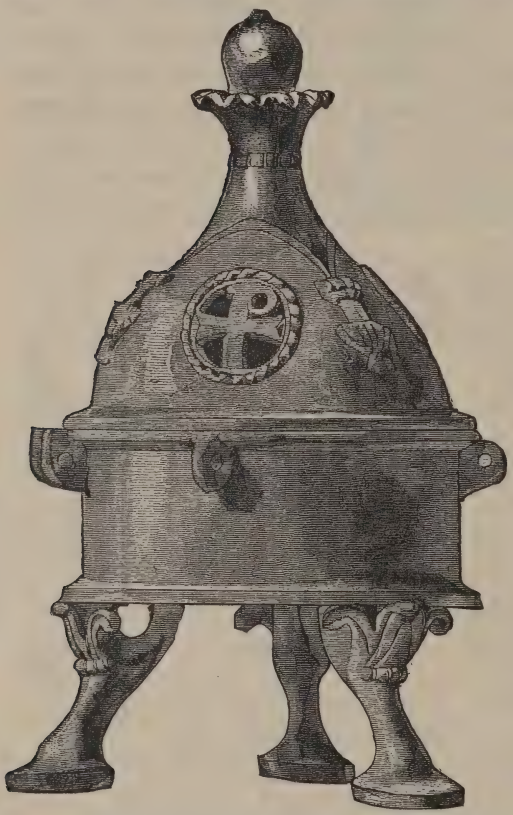


Bild 184. Weihrauchgefäss aus Bronze im Antiquarium zu Mannheim.

[1] Diese *sieben* Akoluthen sollten jedenfalls an die sieben Leuchter erinnern, in deren Mitte der Verfasser der Apokalypse den Herrn im Himmel thronen sah (Offb. 1, 13; vgl. 3, 1; 4, 5 etc.). Vielleicht veranlassten sie später die Errichtung der in mittelalterlichen Kirchen, wie im alten Tempel zu Jerusalem, vor dem Altare stehenden siebenarmigen Leuchter. Vgl. *Garrucci* tav. 253. 286.

[2] *Mabillon* l. c. p. 8: „Duo acolythi tenentes *capsas cum sanctis* apertas et subdiaconus sequens cum ipsis, tenens manum suam in ore *capsae*, ostendit *Sancta* Pontifici vel diacono, qui praecesserit. Tunc inclinato capite Pontifex vel diaconus *salutat Sancta* et contemplatur, ut, si fuerit superabundans, praecipiat, ut ponatur *in conditorio*." Auch in Gallien brachte der Diakon beim Anfange der heiligen Messe oder vor dem Offertorium ein Gefäss auf den Altar (*Duchesne*, Origines du culte chrétien p. 155. 194. *Mabillon*, Mus. ital. II, 140),

Die *Kapsel,* worin das heiligste Sacrament aufbewahrt wurde, war wohl eine der kreisförmigen Elfenbeinbüchsen, deren noch viele erhalten sind[1], vielleicht aber aus Silber oder Gold. Jenes andere

---

worin sich, wie Venantius Fortunatus in einem Gedicht auf den Bischof Felix von Bourges sagt, „die kostbare Perle des Frohnleichnams des Lammes" (lib. III, carm. XX; Mon. Germ., Auctor. antiqu. IV, 2, p. 71) befand.

[1] *Garrucci* hat in der Storia dell' arte cristiana, tav. 437—440, neunzehn solcher Elfenbeinbüchsen abgebildet und beschrieben. Ob indessen die letzte, deren Schnitzereien das Martyrium des hl. Mena zeigen, eine der Kirche dieses Heiligen gehörende eucharistische Pyxis oder ein Reliquiar war, bleibt unbestimmt. Vgl. *Grisar,* Nuovo Bullettino di arch. crist. III (1897), 7 sg. Die übrigen sind meist mit Bildern aus dem Leben des Herrn versehen. Die Civiltà cattolica hat *Garruccis* Ausführungen Serie 15, V, 208 sg. ergänzt; *de Rossi* aber beschrieb im Bullettino, Serie 5, anno II, p. 47 sg., eine neu entdeckte Elfenbeinpyxis des 4. Jahrhunderts aus Karthago mit der Darstellung der Brodvermehrung. In der Mitte thront der Heiland. Zur Rechten und Linken seines Thrones befindet sich je ein Korb mit länglichen Broden, reicht ihm je ein Apostel Brode, auf die er segnend seine Hände legt, und steht je ein Apostel im Hintergrunde. Weiterhin sind nach *de Rossi* zur Rechten zwei, zur Linken vier Apostel im Begriffe, wegzueilen, um die gesegneten Brode zu vertheilen. Ein Adler endet die Scene. Die Brodvermehrung hat als Sinnbild der heiligen Communion enge Beziehung zum Inhalte des Gefässes. Der Verfasser des Aufsatzes in der Civiltà findet sieben Personen, welche die gesegneten Brode forttragen, um sie dem Volke zu vertheilen, glaubt darum, in der Mitte throne der Erlöser auf dem Bischofsstuhle, umgeben von den Aposteln (welche hier die den Bischof begleitenden Priester vorstellen) und von den sieben Diakonen, deren Amt es war, die heiligste Eucharistie dem Volke zu spenden, wie einst die Apostel das sich vermehrende Brod und die Fische der hungernden Menge reichten. Wegen des schadhaften Zustandes des Originals erlaubt die von *de Rossi* mitgetheilte Phototypie nicht zu entscheiden, ob nur sechs oder ob sieben Personen die Brode wegtragen. Die Richtigkeit der Deutung hängt aber von dieser Zahl ab. Ein fast unbekanntes und nicht vollständig gedeutetes Elfenbeingefäss des Kölner Domes ist wohl auch eine eucharistische Kapsel. Dank den Bemühungen des Herrn Domkapitulars Schnütgen ward es in den letzten Jahren erworben. Die Höhe beträgt 55 mm, die Breite 33 mm, die Länge 45 mm. Da das Berliner Elfenbeingefäss an 120 mm, das von Sens und jenes neu entdeckte von Karthago an 90 mm Höhe, Breite und Länge haben, so sind die Grössenverhältnisse der Kölner Pyxis um die Hälfte, ja in der Breiterichtung um zwei Drittel kleiner. Sie zeigt auf der Vorderseite die Kreuzigung, auf der Rückseite die Erscheinung des Herrn vor Thomas. Bei der Kreuzigung windet sich eine Schlange zu den Füssen des Herrn, sind Sonne und Mond mit Fackeln oben neben seinem Haupte, Maria und Johannes zur Rechten, die Synagoge und die Kirche zur Linken angebracht. Die Synagoge wendet sich vom Herrn ab der Kirche zu, welche in dem Thore eines Gebäudes sitzt. Die Gruppe gleicht jener der Elfenbeintafel in München (*Cahier* et *Martin,* Mélanges II, pl. 4). Das Kölner Gefässchen steht ihr auch zeitlich nahe; denn es wird dem Beginn des 11. Jahrhunderts angehören. Auf der zweiten Seite sieht man Christus mit hoch erhobener Rechten

Gefäss, in das, „wenn es nöthig war", die heiligste Eucharistie auf Befehl des Papstes gelegt wurde, war wohl thurmförmig wie manche jener eucharistischen Kapseln. Auch die griechische Kirche, welche in vielen Ceremonien den ältesten Ritus treu bewahrt hat, kennt ein solches Gefäss für die heiligste Eucharistie. Es wird erwähnt in ihrem wichtigsten liturgischen Buche (*Εὐχολόγιον*), worin beschrieben ist, wie der Priester bei jenen Messen verfahren soll, welche unserer Karfreitagsmesse (missa praesanctificatorum) entsprechen und dort in der Fastenzeit täglich, ausser am Samstag und Sonntag, gefeiert werden. Der Priester taucht ein Stück des consecrirten Brodes (*ἄρτον*) in das heilige Blut „und legt es in das Brodgefäss (*ἀρτοφόριον*). Dann nimmt er die übrigen Stücke, thut mit jedem derselben ebenso und legt alle in das Brodgefäss". Dasselbe Buch sagt später: „Der Priester geht zum heiligen Tische der Opferung (*τῇ ἁγίᾳ προθέσει*) und nimmt das vorher consecrirte Brod aus dem Artophorium und legt es mit vieler Ehrfurcht auf die heilige Patene (*δίσκος*)." Auf einem Elfenbeingefässe des 6. Jahrhunderts ist der hl. Stephanus (*Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ*) mit Rauchfass und Stola abgebildet, wie er als Diakon jenes Artophorium zum Altare trägt. Es hat die Form eines Thurmes, ist also mit der turris der Abendländer identisch [1] (Bild 185). Vielleicht stand in dem

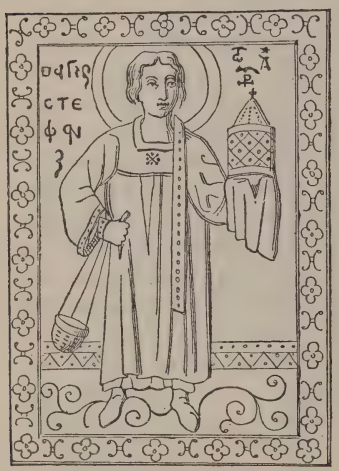


Bild 185. Der hl. Stephanus. Elfenbeinrelief.

in einer Stadt, unter dem ausgestreckten Arm aber den Thomas, welcher die Wunden Jesu berühren und glauben soll. Beide Scenen passen offenbar zum heiligsten Sacrament, das die Erneuerung des Kreuzesopfers ist und das Geheimniss des Glaubens.

[1] *Paciaudi,* De cultu S. Ioannis Bapt. p. 389. *Kraus,* Real-Encyklopädie II, 822. Civiltà catt. l. c. p. 214. Germanus, Bischof von Paris, sagt am Ende des 8. Jahrhunderts: „Man trägt den Leib des Herrn deshalb in Thürmen, weil des Herrn Grab thurmartig im Felsen ausgehauen war" (*Martène,* Anecdota V, 95. Expositio brevis antiquae liturgiae Gallicanae). Eine alte Segensform für die eucharistischen Geräthe lautet: „Wir bitten, o Herr, deine Majestät, dass du diesen Kelch, diese Patene und diesen Thurm, worin wir die hochheiligen Geheimnisse feiern werden, mit himmlischer Segnung weihest und heiligest, damit wir mit deinen heiligsten Gefässen dir gefälligen Dienst vollziehen" (*Migne,* PP. lat. LXXI, 1185. *Mabillon,* Mus. ital. I, 389).

Thurm eine Taube, in die, wie in ein Ciborium, die heilige Eucharistie gelegt wurde (Bild 186). Nach dem Liber pontificalis schenkte Konstantin an die Kirche des hl. Petrus zu Rom „eine goldene *Patene* mit einem *Thurm* von reinstem Golde mit einer *Taube*, geziert durch grüne und blaue Gemmen, im ganzen durch 215 Edelsteine, im Gewichte von 30 Pfund". Innocenz I. († 417) widmete den hll. Gervasius und Protasius zu Rom „einen goldenen *Thurm* mit einer *Patene* und eine vergoldete *Taube* im Gewichte von 30 Pfund". Hilarus († 468) liess für das Baptisterium des Lateran einen silbernen *Thurm* von 60 Pfund und eine goldene *Taube* von 2 Pfund, für die Basilika des hl. Laurentius aber einen silbernen *Thurm* von 25 Pfund anfertigen [1]. Bischof Perpetuus von Tours († ca. 460) vermachte einem Priester Amalarius ein seidenes Behältniss (capsula), ein Peristerium und eine silberne Taube (columba ad repositorium), indem er seiner Kirche das Recht wahrte, die von ihr benutzte Taube dem Amalarius zu senden und dafür die des Erblassers zu behalten [2]. Der hl. Aredius († um 591) verschenkte durch letzte Willensäusserung unter anderem vier Thürme und drei seidene Bedeckungen (cooperturiolos), vier Kelche, eine Patene und vier Bedeckungen (coopertoria) [3].

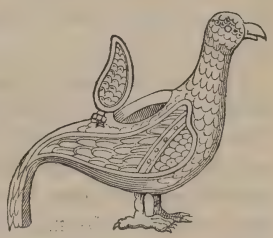


Bild 186. Eucharistische Taube aus S. Nazario zu Mailand.

Altchristliche eucharistische *Tauben* haben sich nicht bis auf unsere Zeit gerettet. Sie waren meist aus kostbarem Metall und sind darum geraubt und eingeschmolzen worden. Die erhaltenen stammen aus dem 12. bis 15. Jahrhundert, meist aus der Uebergangsperiode, sind 18—23 cm hoch, 20—26 cm breit, aus Rothkupfer getrieben, ver-

---

[1] Liber pont. I, 176. 220. 243. 244.

[2] *Migne*, PP. lat. LXXI, 1149 s.

[3] Ibid. 1147. *Mabillon* meint, der Thurm sei oft ein Behälter gewesen, worin die Altargeräthe aufbewahrt wurden, und beruft sich zur Begründung seiner Ansicht auf Gregor von Tours, welcher erzählt (In gloria martyrum c. 85, Mon. Germ., SS. Rerum Merov. I, 544 s.; cfr. *Martène*, Nov. thesaur. anecd. V, 95), ein Diakon habe am Feste des hl. Polycarpus nach dem Evangelium „den Thurm, worin das *Geheimniss* des Frohnleichnams enthalten war", aus der Sacristei in die Kirche und auf den Altar bringen sollen. *Mabillon* wollte aber statt „Geheimniss" (mysterium) „Geräthe" (ministerium) lesen (Mus. ital. l. c. und De liturgia Gallicana p. 40). Er nahm an, der Kelch, worin die heiligen Gestalten lagen, und die Patene seien vor der Opferung im Thurme auf den Altar getragen worden. Die von ihm vorgeschlagene Lesart „ministerium" ist indessen nicht annehmbar.

goldet, vielfach emaillirt und mit ausgebreiteten Krallen auf eine Scheibe gestellt, in gerader Haltung mit geneigtem Schwanz und aufgerichtetem Kopfe. Im Rücken haben sie einen Deckel, welcher ein Behältniss von 5—6 cm Länge, 4—6 cm Breite und 3—5 cm Tiefe verschliesst[1].

Verschieden vom Thurm ist das oft mit ihm verwechselte *Peristerium* (pyrasterium). Dies erhellt aus der Beschreibung der Uebertragung der Reliquien der hll. Eutyches und Acutius in die restaurirte Salvatorkirche zu Neapel. Dort umgaben den Altar der Krypta purpurne, mit plastischen Figuren verzierte Säulen, welche ein Dach (fastigium, ciborium maius) trugen. Unter diesem Dache hing über dem Altare ein *silbernes* Peristerium (ein zweites Dach, ciborium minus), unter dem die Taube schwebte. Späterhin umgab man das kleine Dach mit Vorhängen, welche das grössere schon hatte, und so wurde aus dem Peristerium ein Tabernakel, in dem die *Taube* verborgen war, wenn man die Vorhänge schloss[2].

---

[1] Domkapitular *Schnütgen* beschrieb fünfzehn solcher Tauben in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande LXXXIII, 201 f. Ueber eine eucharistische Taube zu Frassinoro vgl. Civiltà catt. (1896) 463 sg. und Nuovo Bullettino di arch. crist. III, 17 sg. In der zweiten Hälfte des Mittelalters, als eine andere Aufbewahrung des heiligsten Sacramentes Sitte ward, verwerthete man die Tauben hie und da als Reliquiare. Eine, welche Reliquien der Gottesmutter enthielt, ward im 12. Jahrhundert zu Laon an hohen Festen über dem Altare aufgehängt (*Hermannus*, De miraculis B. M. V. Laudun. III, c. 28). Auf eine silberne, mit Reliquien gefüllte, welche das Aachener Münster um die Mitte des 12. Jahrhunderts erhielt, hat Professor *Loersch* aufmerksam gemacht (Zeitschrift für christliche Kunst I, 109 f.) Eine von *Gay* (Glossaire archéologique I, 415) mitgetheilte Stelle aus dem Schatzverzeichniss der Abtei des hl. Cäsarius zu Arles sagt: „12. Ein aus Silber in Form einer Taube gearbeitetes *Reliquiar*, worin der Leib Christi am Tage seines Festes getragen wird, mit einem Glase in der Brust, und es hat einen silbernen Fuss.“ *Du Cange* (Glossarium [ed. *Niort* 1883] II, 418) zeigt, dass das heiligste Sacrament im Innern der Tauben oft in einem Leintuche oder in einer Pyxis lag. Es gab im Mittelalter sogar Altäre, über denen eine Taube auf einem Zweige sass und im Schnabel ein Gefäss (pyxis, turris) trug, worin das Allerheiligste ruhte (*Didron*, Annales III, 108; V, 192, pl. 2, fig. 2).

[2] Civiltà catt. p. 213 sg. *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire de l'architecture II, 29 s. und Dictionnaire du mobilier I, 244 s. *Martigny*, Dictionnaire des antiquités chrétiennes 188 s. *Kraus*, Real-Encyklopädie II, 822. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande LXXXIII, 202. *Corblet*, Histoire du Sacrement de l'Eucharistie I, 520 s. 550 s. Erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters wurde das hängende „Tabernakel“ aus Metall und Stoff zu einem festen Gehäuse; die Taube sowie den Thurm verwandelte man in ein „Ciborium“ mit Fuss, Kuppe und Deckel. Eine der ältesten Beweisstellen für feste, auf dem Altar stehende Tabernakel bietet *Durandus* (Rationale I. De altari n. 5.

Der bei den Griechen Artophorium genannte Thurm ist, abgesehen von Kelch und Patene, das älteste eucharistische Gefäss, jünger ist die über den Altären schwebende Taube; das Peristerium kam in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts hinzu und ward später von Vorhängen umgeben. Die Taube enthielt in der ältesten Zeit jene Theile der Eucharistie, welche stets in der Kirche blieben und über dem Altare hingen, der Thurm diejenigen, welche zur Krankencommunion verwendet wurden.

Nachdem der Papst den Inhalt des Gefässes gesehen hatte, worin das heiligste Sacrament aufbewahrt wurde, schritt er an jenen sieben Akoluthen vorbei, von denen sich vier zur Rechten, drei zur Linken stellten, durch die Sänger hindurch. Vor dem Altare kniete er auf einer Bank (oratorium, faldistorium), während das Gloria Patri als Schluss des Introitus gesungen ward. Nachdem er den Altar und das auf ihm liegende Evangelienbuch geküsst hatte, begab er sich zu seiner hinter dem Altare in der Mitte der Apsis gelegenen Kathedra, wo er nach Osten gewendet stehen blieb. Das Kyrie ward gesungen und, je nach Umständen, mehr oder weniger von der Litanei; dann stimmte der Papst, zum Volke sich wendend, das Gloria an und drehte sich wiederum nach Osten. Dem Volke zugewandt sang er Oremus, nach Osten hin aber die Oratio. Nun stieg der dienstthuende Regionarsubdiakon auf den Ambo, um aus dem „Apostolus“ die Epistel zu lesen; nach ihm ging ein Sänger hinauf mit dem „Cantatorium“, um das „Responsum“ anzustimmen; zuletzt kam der Diakon mit dem „Evangelia“ genannten Buch. Zwei Regionarsubdiakonen, von denen einer ein Rauchfass trug, und zwei Akoluthen mit Leuchtern führten ihn zu den Stufen des Ambo. Nach der „Verlesung“ des Evangeliums reichte der Diakon das Buch jenem Regionarsubdiakon, der ihn bis zur Treppe begleitet hatte; dieser gab es einem Subdiakon, der es *auf seiner Planeta* (casula) vor der Brust hielt und allen zum Küssen darbot, die um den Altar standen. Dann ging er zu einem neben dem Ambo an der zum Presbyterium führenden Stufe (pogium, podium) stehenden Akoluthen. Dieser öffnete die Capsa; der Subdiakon legte das Buch hinein, und der Vestararius versiegelte es; denn die kostbar ausgestatteten Bücher hatten den Werth eines Vermögens und wurden sorgfältig gehütet (Bild 187).

Cfr. *Didron,* Annales XIX, 214 s.): „Zur Erinnerung (an die über der Arche des Bundes angebrachte Sühnstätte) wird in *einigen* Kirchen ein Schrein oder ein Tabernakel *auf den Altar* gestellt, worin der Leib des Herrn und Reliquien aufbewahrt werden.“

Bild 187. Deckel eines Evangelienbuches.

Ob das beim Evangelium benutzte Weihrauchfass Ketten hatte oder auf dem Boden stand, ob es geschwungen oder getragen wurde, ist unsicher. Der Ordo I spricht mehr für ersteres. Das Gewicht der Rauchfässer wurde mit der Zeit immer kleiner.

Im Leben Silvesters meldet das Papstbuch von zwei goldenen *Weihrauchfässern* von je 15 Pfund. Das eine hatte 49 grüne Edelsteine und gehörte zur Ausstattung der Taufkapelle des Lateran, das andere, mit 60 Gemmen besetzte, zur Altarausstattung der vaticanischen Basilika. Ein kleines silbernes von 5 Pfund schenkte Sixtus III. († 440) nach Maria Maggiore. Sergius I. († 701) liess drei goldene, mit einem Deckel versehene und mit Säulchen verzierte

vor drei goldenen Bildern des hl. Petrus aufhängen und bestimmte, sie sollten an jedem Festtage während der feierlichen Messe brennen[1]. Einfachere, vergoldete Rauchfässer aus Silber oder Kupfer werden oft erwähnt[2].

Leo III. († 816) liess vier goldene, 2—2 3/4 Pfund schwere Rauchfässer anfertigen, welche mit den Bildern der Apostel verziert waren[3]; je eines kam vor die Hochaltäre von St. Peter und von St. Paul, eines in die Confessio des Völkerapostels, das vierte und grösste diente bei den Processionen. Der Marienkirche jenseits der Tiber (titulus Callisti) schenkte er zwei Rauchfässer, die zusammen 95 Pfund 7 Unzen wogen[4].

Leo IV. († 855) schenkte ein 4 Pfund schweres Rauchfass von vergoldetem Silber, worauf die Bilder der Apostel mit einer seinen Namen angebenden Weiheinschrift angebracht waren, nach St. Peter; ein einfacheres von Silber, worauf aber doch die Bildnisse der zwölf Boten standen, der Kirche der vier Gekrönten[5].

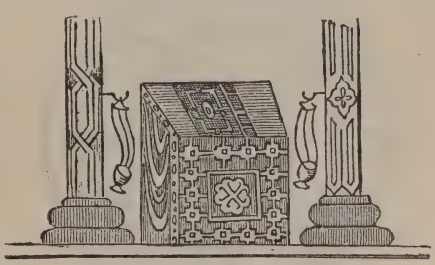


Bild 188. Aufgehängte Rauchfässer. Von einem Mosaik der Geburtskirche in Bethlehem.

Oft wurden je drei angeschafft, und zwar seit dem zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts mit einer Schüssel, welche unserem heutigen „Schiffchen" entsprach[6]. Viele hingen oder standen im Chore (Bild 188), doch wurden schon im 8. Jahrhundert Rauchfässer von den Akoluthen getragen, wie das heute Sitte ist. Stephan V. († 891) bemerkte missfällig, dass in St. Peter während des nächtlichen Gottesdienstes nur einmal Weihrauch verbrannt werde, und verordnete, von jetzt an solle man bei jeder Lection und bei jedem Responsorium Rauchwerk verwenden[7].

---

[1] Liber pont. I, 174 sq., n. 13, 18; 233, n. 3; 37, n. 11.

[2] Liber pont. II, 49, n. 3; 75, n. 9; 94, n. 33.

[3] Liber pont. II, 17 sq., n. 67 sq.: „Turabulum apostolatum ex auro puro, qui procedit per stationes, pens. lib. II et uncias VIII." Bis zur Zeit Leos III. († 816) wird stets von thymiamateria geredet, dann immer mehr von turibula. Ob damals die Form thurmförmig geworden und das Gefäss zum Schwenken eingerichtet wurde?

[4] Liber pont. II, 26, n. 83. [5] Liber pont. II, 116, n. 43. 45.

[6] Liber pont. II, 81, n. 37: „Cantara cum timiamateri, pens. lib. III"; 108, n. 10; 120, n. 58: „Cantra cum timiamaterio"; 145, n. 22: „Et argento mundissimo auroque perfusam cantra interrasilem, in qua thus mittitur, obtulit"; 195, n. 17: „Thimiamaterium de argento, cantrellam argenteam."

[7] Liber pont. II, 194, n. 9.

Zur Opferung stieg der Papst hinab ins Senatorium. Seine Rechte hielt der erste (primicerius) der Notare, die Linke der erste der Defensoren. Dort empfing er von jedem der Vornehmen ein rundes Opferbrod (oblationis corona, torta panis). Er reichte es dem Regionarsubdiakon, dieser einem Subdiakon, von dem es in ein von zwei Akoluthen gehaltenes Leintuch (sindon, fanno, offertorium) gelegt wurde. Die Brode (Bild 189—190) waren aus (gesäuertem?) Weizenmehl, hatten meist die Form runder Scheiben, zuweilen auch die eines Kranzes[1]. Ihre Grösse glich der eines Tellers. Sie waren ziemlich dünn, mit einem eingedrückten Kreuze versehen und von den Gläubigen oft selbst bereitet.

Hinter dem Papste schritt der Archidiakon. Er empfing von jedem der Männer ein kleines, mit Wein gefülltes Kännchen

Bild 189. Aegyptische Hostie.

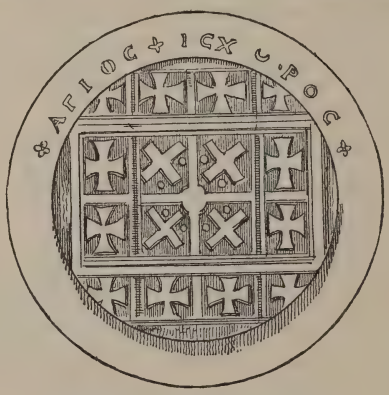


Bild 190. Orientalische Hostie.

(Bild 191—193) (amula, hamula oblatoria), goss den Inhalt durch einen siebartigen Löffel (colum, colarium) in einen grössern, vom Regionardiakon gehaltenen Kelch und gab es dann zurück. War der Kelch gefüllt, so schüttete der Diakon den Wein der übrigen Kännchen in ein grosses Gefäss (scyphus), das ein Akoluth mit verdeckten Händen auf seiner Planeta hielt. Nachdem die im Senatorium befindlichen Vornehmen Brod und Wein dem Papste geopfert hatten, ging der Hebdomedarbischof (ein Bischof der um Rom liegenden Orte, welcher in der betreffenden Woche den Dienst zu versehen hatte) zu den andern im Seitenschiff stehenden Männern, um bei ihnen die Opfergaben zu sammeln. Der Papst begab sich vor die Confessio (vor die Rückseite des Altars, dessen Vorderseite

[1] „*Coronam* consecratam (ut) acciperet presbyter tradendam populo." Liber pont. I, 139. *Probst,* Die abendländische Messe S. 239 f.

dem päpstlichen Stuhle in der Apsis zugewandt war) und empfing die Opferbrode seiner weltlichen Beamten (Primicerius, Secundicerius und Primicerius der Defensoren). Dann begab er sich auf die andere Seite, wo im Matroneum die vornehmen Frauen opferten.

Nach Annahme aller Opfergaben wurden die Hände gewaschen. Die Regionarsubdiakonen reichten einen Theil der geopferten Brode dem Archidiakon. Dieser legte sie auf den Altar, nahm den kleinen Krug, worin der Papst seinen Wein opferte (amula pontificis), und

Bild 191. Amula.

Bild 192. Amula.

Aus dem Museo Cristiano des Vatican.

schüttete dessen Inhalt durch das Sieb (colum) (Bild 194) in den Altarkelch. Danach brachten die Diakonen ihre Krüglein, deren Inhalt ebenfalls in den Kelch kam. Vom Vorsteher der Sänger (schola) brachte ein Subdiakon in einem Gefäss Wasser, damit der Archidiakon es mit dem Weine vermische.

Nun stieg der Papst zum Altare hinab, nahm die Brode (oblatae) an, welche der Hebdomedarpriester und die Diakonen opferten. Der Archidiakon nahm das Brod (oblatae) des Papstes vom Opfertische (oblationarium) und reichte es ihm, damit er es selbst auf den Altar lege. War das geschehen, so stellte der Archidiakon

den Kelch zur Rechten der Opferbrode des Papstes und wickelte um die Henkel des Kelches ein Tuch (offertorium).

Die Hostien wurden zeitweilig auf die *Patenen* gelegt, d. h. auf flache Schüsseln, die oft am Rande eine Erhöhung hatten, damit nichts von den consecrirten Oblaten herabfiele. Die im Leben des Papstes Zephyrinus († 218) erwähnten gläsernen Patenen waren am Ende des 5. Jahrhunderts ausser Gebrauch. Sein zweiter Nachfolger Urban sorgte, dass die wichtigern heiligen Messgeräthe von Silber angefertigt wurden, und liess für verschiedene Kirchen Roms 25 silberne Patenen herstellen[1]. Konstantin schenkte dem Titulus Equitii 1 silberne Patene von 20 Pfund, der Basilika des Lateran 7 goldene von je 30 Pfund und 16 silberne ebenso schwere, der Kreuzkirche 1 goldene von 10 und 1 silberne, mit Gold und Edelsteinen verzierte zu 50 Pfund. Die Kirche der hl. Agnes erhielt 1 goldene und 2 silberne zu je 20 Pfund; die Basilika des hl. Laurentius 1 goldene von 20 und 2 silberne zu 30 Pfund u. s. w. Die Patenen wogen also 10—50 Pfund[2]. Die grössern hatten oft Henkel. Wahrscheinlich wurden die goldenen bei hohen Festen, die silbernen an gewöhnlichen Tagen verwendet.

Bild 193. Amula.

Papst Sergius († 701) liess eine goldene Patene von 20 Pfund herstellen, deren Rand mit weissen Gemmen (Perlen?) besetzen und deren Mitte durch ein Kreuz mit rothen und blauen Edelsteinen verzieren. Gregor IV. († 844) schenkte der Kirche des hl. Marcus eine (achteckige?) vergoldete Patene von 5 Pfund, in deren Mitte man ein Bild Christi zwischen den Bildern des hl. Marcus und des Geschenkgebers sah. Die Mitte einer von Sergius II. († 847) nach St. Silvester und Martin gewidmeten Patene aus vergoldetem Silber hatte nur ein Bild Christi, während auf einer von Leo IV. († 855) für die Kirche der vier Gekrönten bestellten silbernen, vergoldeten Patene von

Bild 194. Colum vinarium.

[1] Liber pont. I, 139, n. 3; 143, n. 2.

[2] Liber pont. I, 170. 172. 179. 180. 181; vgl. 182. 183. Es macht für unsere Zwecke nicht viel Unterschied, ob man die Echtheit jener Angaben über den Schenkgeber zugibt oder nicht. Jedenfalls fanden sich die beschriebenen Geräthe in jenen Kirchen vor.

7 Pfund um ein Kreuz die Bilder Christi, seiner heiligen Mutter und der Apostel getrieben waren[1].

Wie von gläsernen Patenen, wird auch von Kelchen aus Glas berichtet. Tertullian redet sogar von Bildern des guten Hirten, die durch den Kelch leuchteten, der also den bekannten christlichen Goldgläsern ähnlich war (Bild 195). Frühe kamen goldene und silberne Kelche in Gebrauch. Im Leben Silvesters I. († 335) erwähnt das Papstbuch 1 goldenen Kelch und 5 silberne (calices ministeriales) von je 2 Pfund, 40 von Gold und 50 von Silber zu je 1 Pfund, 3 goldene mit je 45 Edelsteinen verzierte zu je 12 Pfund, 20 silberne zu je 10 Pfund, 5 goldene zu je 1 Pfund, 10 silberne zu je 2 Pfund u. s. w. Das Gewicht wechselte also von 1, 2 bis zu 12 Pfund.

Bild 195. Glasbecher aus Strassburg.

Die Gläubigen tranken den mit heiligem Blut gemischten Wein nicht nur aus Kelchen, sondern auch aus goldenen oder silbernen Bechern (scyphi), die zur Zeit Silvesters 8—15, höchstens 20 Pfund wogen. Der von ihnen geopferte Wein wurde in goldene und silberne Gefässe (amae oder metretae) geschüttet. Die 10—50 Pfund schweren Amae enthielten bis 3 Medemnen (zu je $52^1/_2$ Liter), die Metretae wogen bis 150 Pfund[2].

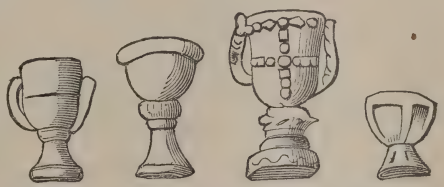


Bild 196. Kelche in einem Relief aus Monza.

---

[1] Liber pont. I, 375, n. 12; II, 77, n. 18; 95, n. 34, col. 2; 116, n. 44.

[2] *Kraus*, Real-Encyklopädie II, 161 f. Prudentius lässt den Richter zum hl. Laurentius reden: „Hanc disciplinam foederis — Libent ut auro antistites. — Argenteis scyphis, ferunt, — Fumare sacrum sanguinem — Auroque nocturnis sacris — Astare fixos cereos.“ *Peristephanon* II, 67 sq. *Migne*, PP. lat. LX, 500;

Später wurden auch diese Geräthe kleiner und leichter (Bild 196). Hadrian I. († 795) liess 7 Kelche aus Gold anfertigen, welche zusammen nur $9^1/_2$ Pfund wogen. Am Marcustage (25. April) trug man sie in der Procession, und man benutzte sie bei der Pontificalmesse zum Austheilen der heiligen Communion[1]. Indessen schenkte Leo III. nach St. Peter einen goldenen, mit Edelsteinen verzierten Kelch von 28 Pfund mit einer Patene von 28 Pfund und 9 Unzen, und einen mit Edelsteinen besetzten goldenen von 30 Pfund mit einer ähnlichen Patene von 25 Pfund[2]. Dagegen gab Leo IV. († 855) der Marienkirche in der Strasse der Sarden einen Kelch mit einer Patene von vergoldetem Silber, die zusammen nur 4 Pfund 5 Unzen schwer waren, deren Inschriften ihn als Geschenkgeber nannten.

Auch zur Handwaschung nach Annahme der Opfergabe wurden künstlerisch ausgestattete Geräthe benutzt. Leo IV. († 855) schenkte der Kirche des hl. Clemens ein Paar silberne Gefässe zur Handwaschung von 3 Pfund, worein der Kopf eines Menschen, Weinranken und andere Dinge gravirt waren[3].

Nach Beendigung der Opferung stellten sich die Bischöfe hinter den Papst, der Archidiakon zu dessen Rechten, der zweite Diakon zur Linken, die übrigen Diakonen neben die Bischöfe, die Subdiakonen hinter den Altar. Letztere sahen dem am Altar stehenden Papste also ins Gesicht und antworteten ihm, wenn er sprach: Per omnia saecula etc. Bis zum „Sanctus" einschliesslich standen alle aufrecht, später beugten sie sich bis zum „Nobis quoque peccatoribus".

Der Text des Canon war seit mehr als tausend Jahren derselbe, den wir heute haben. Bis auf Innocenz I. († 417) wurden aber zu Rom wie im Morgenlande die Gebete für Lebende und Abgestorbene wahrscheinlich nach der Consecration gebetet. Durch ihn wurden beide vor dieselbe gestellt. Gregor d. Gr. kehrte theilweise zur alten Uebung zurück. Er liess die Namen der

---

Liber pont. I, 173: „(Constantinus posuit in basilicam Constantianam) scyphum singularem ex metallo coralli, ornatum ex undique gemmis prasinis et yaquintis, auro interclusum, qui pensat ex omni parte libras XX et uncias III."; p. 183: „Scyphum aureum *maiorem* purissimum, ubi nomen Augustae (Helenae) designatur, pensantem libras XX"; p. 244: „Scyphum aureum cum gemmis prasinis et yacintis, pensantem libras IIII."

[1] Liber pont. I, 507.

[2] Liber pont. II, 15. 17: „Patenam auream spanoclistam similiter diversis ornatam pretiosis lapidibus, pens. lib. XXV."

[3] Liber pont. II, 131, n. 97.

Bild 197. **Diptychon Gregors d. Gr. in Monza.**

Lebenden, für welche gebetet wurde, vor der Consecration stehen, und änderte das Memento vivorum. Das Memento mortuorum verlegte er an die Stelle, welche es heute noch innehat. So wurden die Namen „der Lebenden“ und „der Verstorbenen“ theils

vor theils nach der Wandlung verlesen[1]. Sie standen in den *Diptychen* (Bild 197), die wenigstens aus zwei, öfter aber auch aus mehreren Schreibtafeln bestanden und die Gestalt eines Buches (meist in schmalem Octavformat) hatten. Die Deckel waren in reichern Kirchen von edlem Metall oder mit Elfenbeinplatten besetzt, auf denen man gerne das Bild Christi und der Patrone des Gotteshauses schnitzte. Häufig wurden Elfenbeintafeln verwendet, welche ursprünglich zu ausserkirchlichen Zwecken hergestellt worden waren (Bild 198). Als späterhin die Verlesung der Namen in der Messe weggelassen wurde, hatten die Diptychen keinen Zweck mehr. Weil ihre Deckel aber schon so lange bei der Feier der heiligen Messe gedient hatten und hohen Kunstwerth besassen, befestigte man sie auf den Einband anderer liturgischen Bücher, besonders der Sacramentarien und Evangelien, und rettete sie so vor dem Untergange.

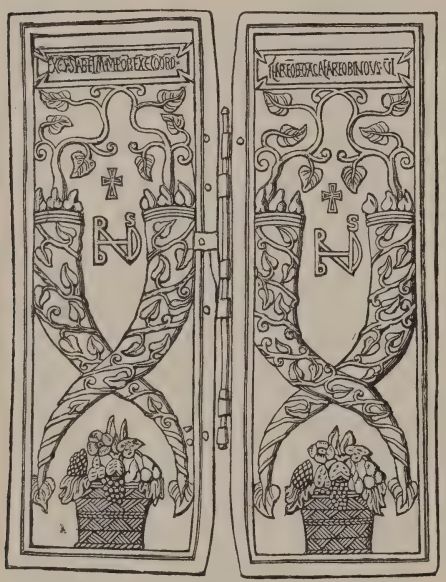


Bild 198. Diptychon des Areobindus in Lucca.

Schon nach dem Sanctus hatte einer der Akoluthen die Patene genommen. Bis zum Ende des Canon hielt er sie in einem um die Schultern gelegten Tuche vor der rechten Seite der Brust. Nach der Wandlung reichte er sie einem Subdiakon, welcher sie in seine mit der Planeta verhüllten Hände empfing und dem Regionarsubdiakon gab, von dem der Archidiakon sie in Empfang nahm. Ein Diakon brach ein Stück von der rechten Seite der consecrirten Oblaten ab, das auf dem Altare blieb, „damit derselbe nicht ohne Opfer sei", hielt die Patene dem Papste hin, der die heiligen Gestalten darauf legte und dann zu seinem Sitze zurückkehrte. Nach dem „Agnus Dei" traten der Nomenculator und der Saccellarius zu ihm hin. Auf sein Geheiss schrieben sie auf, wer von den Anwesenden

[1] Ueber die Stellung des Memento vgl. *Probst*, Die abendländische Messe S. 253 f.; über die Diptychen *Kraus*, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer I, 364 f.

durch den Nomenculator zur päpstlichen Tafel, durch den Notar aber zur Tafel des Vicedominus einzuladen sei. Während sie ihre Aufträge ausrichteten, sammelten sich die Akoluthen mit Säckchen (sacculum) um den Altar; der Archidiakon legte die consecrirten Oblaten (oblationes, hostias) in ihre Säckchen, und die Akoluthen trugen sie den Priestern und Bischöfen zu, welche sie brachen. Ebenso brachten zwei Regionardiakonen die grosse Patene mit den auf ihr liegenden Oblationen den Diakonen zum Brechen. Waren die grossen Theile in kleinere zerlegt, so brachte ein Diakon die Patene dem Papste. Dieser nahm ein Stück der consecrirten Gestalten. Einen Theil desselben behielt er zur Communion, den andern legte er in den vom Archidiakon gehaltenen consecrirten Kelch. Dann gab er dem Archidiakon den Friedenskuss (pax), den dieser weiter gab, ass jene Partikel und liess sich vom Archidiakon den Kelch reichen, woraus er trank[1].

Der Archidiakon trat wieder hin zum Altare, schüttete aus dem Kelche etwas in jenes grosse, mit Wein gefüllte Gefäss (scyphus) und reichte ihn dann dem ersten Bischofe. Der Papst gab von seinem Sitze aus jedem der Bischöfe und Priester ein Stück von den consecrirten Oblaten, während der erste Bischof sie aus dem Kelche trinken liess. Hatten alle von beiden Gestalten genossen, so schüttete der Archidiakon den Rest des Kelches in das oben erwähnte, mit Wein gefüllte Gefäss (scyphus) und reichte den Kelch dem Regionarsubdiakon, welcher ihn von einem Akoluthen in eine Sacristei (paratorium) tragen liess.

Hierauf spendete der Papst von den consecrirten Opferbroden den im Senatorium und Matroneum Versammelten, den Regionarbeamten und andern im Chore Stehenden. Der Archidiakon liess jeden durch ein Röhrchen (pugillaris) aus dem Gefässe oder Becher trinken, worin sich der mit dem heiligen Blute gemischte Wein befand. Das Volk erhielt die consecrirten Oblaten aus der Hand der Bischöfe und Priester, den gemischten Wein durch Röhrchen von den Diakonen. Nur diesen durch Zumischung geweihten Wein erhielten die Laien, weil man ihnen wegen der Gefahr der Verschüttung und wegen der Menge der Anwesenden nicht mehr

[1] Den consecrirten Inhalt des Kelches oder den in Bechern mit dem heiligen Blute vermischten Wein reichen, nannte man confirmare, d. h. pro complemento communionis geben. *Micrologus* c. 19. Vgl. *Mabillon*, Mus. 14 d. Ueber die Folge der Ceremonien bei der heiligen Communion *Probst*, Die abendländische Messe S. 259 f.

den consecrirten Kelch reichen konnte, aus dem die Cleriker communicirten. Späterhin unterliess man diese Mischung, die ein Uebergangsstadium bezeichnet. Der von Jakob Gaytanus im Beginn des 14. Jahrhunderts verfasste Ordo Romanus XIV verordnet, der Subdiakon solle in der päpstlichen Messe für alle, denen der Papst eine consecrirte Hostie gereicht habe, Wein in den Kelch schütten und ihnen denselben reichen, „damit sie den Mund spülten". Wenn viele Communicirende da seien, könne der Diakon oder irgend einer von den Dienern des Altars sie aus einem *andern* Kelche Wein trinken lassen[1].

Ob im 9. Jahrhundert zu Rom die heiligen Gestalten den Männern noch in die Hände, den Frauen aber in ein Tuch gelegt wurden, oder ob sie dieselben, wie es heute geschieht, in den geöffneten Mund empfingen, lässt sich aus dem Ordo I nicht ersehen. Doch ist letzteres wahrscheinlich. In Spanien und Gallien war jedenfalls im 9. Jahrhundert der alte Gebrauch abgeschafft, die consecrirten Brodesgestalten den Gläubigen in die Hände zu geben, damit diese sie selbst zum Munde führten[2].

Nachdem das Volk communicirt hatte, trat der Papst an den Altar, verrichtete ein Gebet (Postcommunio) und sagte: „Dominus vobiscum". Nachdem ein Diakon gesprochen hatte: „Ite missa est", kehrte der Papst zur Sacristei zurück. Sieben Leuchterträger und der Regionarsubdiakon mit dem Rauchfasse schreiten wiederum vor ihm her. Während er geht, sagen zuerst die Bischöfe: „Iube, Domne, benedicere (Wolle, o Herr, uns segnen)". Er antwortet: „Dominus nos benedicat (Der Herr segne uns)". Sie antworten: „Amen". Gleiches sagen nacheinander die Priester, die Mönche, die Sänger (schola), die adeligen Fahnenträger[3], die Lehrer, die Leuchterträger (cereostatarii), die Akoluthen, welche die Chorschranken (rugas) be-

---

[1] Vgl. *S. Thom.*, Summa theol. p. III, qu. 77, a. 8: „Utrum aliquis liquor possit vino consecrato misceri." *Suarez*, Disp. 57, sect. 4: „Utrum species sacramentales possint misceri et an tunc desinat ibi sanguis Christi." Die Antwort hängt davon ab, ob die moralische Identität oder die physische über das Verbleiben unter den Gestalten massgebend ist. Für das Historische vgl. *Mabillon* l. c. p. LXXVI sq. *Krazer*, De liturgica p. 559. *Mabillon* l. c. p. 312.

[2] *Hefele*, Conciliengeschichte IV (2. Aufl.), 99; vgl. III, 97 und 343. *Probst*, Die abendländische Messe S. 207 f. 349 f. *Funk*, Jahrbuch der Görres-Gesellschaft XVII (1896), 336 f.

[3] „Milites draconarii, id est qui signa portant." Vgl. *Rahn*, Psalterium aureum von St. Gallen Tafel X, wo ein Standartenträger den Reitern voranzieht mit einer langen Stange, worauf ein Drache als Feldzeichen schwebt.

wachten, ausserhalb des Chores die Kreuzträger, endlich die niedrigern Kirchendiener (mansionarii iuniores), d. h. die Glöckner, Küster und Thürhüter, die je nach ihrem Range in Abtheilungen hintereinander im Mittelschiff ihre Plätze haben.

Der Papst tritt ein ins Secretarium, legt die beim Hochamte benutzten Kleider ab, reitet zurück zum Lateranpalast und empfängt die vom Nomenculator zu Tische Geladenen. Reste der *beiden* von Leo III. erbauten *Speisesäle*[1] zeigen sich im vollen Glanze der italienischen Sonne, wenn man aus der „konstantinischen Basilika des Lateran" hinaustritt. Wohl schweift der Blick zuerst nach rechts über die Stadtmauern hinaus in die Campagna bis zum Sabinergebirge. Kehrt er zurück in die Stadt, so liegt vor ihm die Kirche S. Croce in Gerusalemme, angeblich von der hl. Helena in einem alten Palaste neben dem ziemlich erhaltenen Amphitheatrum castrense errichtet. Zur Linken erhebt sich die Kapelle der heiligen Stiege mit dem sog. Mosaik Leos. Es ist leider nur eine unter Benedikt XIV. angefertigte Copie, denn das Original war unter dessen Vorgänger Clemens XII. zu Grunde gegangen; aber es zeigt doch noch immer, wie die eine Wand des *kleinern Speisesaales* und ihre Apsis verziert war, worin der Vicedominus die Herren niedern Ranges bewirtete.

In der Mitte dieser erneuerten Apsis steht Christus auf dem mystischen Berge, dem die vier Ströme entspringen. Zu seiner Rechten stehen sechs, zur Linken fünf Apostel. Er erhebt die Rechte zum Redegestus, Unter dem Mosaik liest man, was er sagt: „Geht aus, lehret alle Völker" u. s. w. Mit der Linken hält der Herr ein offenes Buch, dessen Text die segensreiche Wirkung der christlichen Predigt zusammenfasst: „Der Friede sei mit euch." Um das Ganze läuft die Inschrift: „Ehre (Gloria) sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen, die guten Willens sind." Das „Gloria" vertrat ehedem das „Te Deum" und wurde zum Ausdruck des Festjubels benutzt. Jemanden mit „Gloria" aufnehmen, hiess ihn auf das höchste ehren.

Neben der Apsis stehen auf der Wand zur Rechten und Linken zwei wichtige Bilder. In dem einen thront der Heiland; zu seiner

---

[1] Ueber jene beiden Säle vgl. Liber pont. (ed. *Duchesne* II, 3. 11. 34, n. 14. 41. 52). *de Rossi*, Inscriptiones II, 425, n. 57. *Garrucci* tav. 288. Christliche Kunstblätter (Freiburg 1868) Nr. 83 f. Revue archéol. 1884, p. 1 s. Ueber die Einladung zum Festessen vgl. *Mabillon*, Musei italici tom. II, Ordo 1, p. 13; Ordo 11, p. 142; Ordo 12, p. 187. Liber pont. II, 157. 163.

Rechten kniet Papst Silvester, dem er zwei Schlüssel reicht, zur Linken Kaiser Konstantin, dem er ein Banner gibt. Auf der andern Seite der Apsis entspricht dem thronenden Heilande Petrus, der auf einer Kathedra sitzt. Auch neben ihm knieen zwei Personen: zur Rechten Leo III., der von ihm ein Pallium erhält, zur Linken Karl d. Gr., der eine Fahne empfängt (Bild 199).

Den Sinn dieser Bilder erklärt in authentischer Weise die Inschrift einer Votivkrone, die Hadrian, der Vorgänger Leos III., im Vatican über dem Grabe des hl. Petrus aufhängen liess. Er betont darin den Unterschied zwischen der geistlichen und weltlichen Macht und führt aus, Christus habe erstere dem hl. Petrus, Petrus aber seinen Nachfolgern übergeben. Durch letztere habe Karl das Patriciat über Rom erlangt[1]. Diese Votivkrone liess Hadrian wohl im Jahre 774 anfertigen, als Karl ihn durch Besiegung der Longobarden und durch Eroberung von Pavia befreit hatte. Leo III. aber gewann vielleicht die Mittel zur Herstellung jener Festsäle aus dem reichen Antheil[2], den Karl ihm 796 nach Erlangung des Schatzes der Avaren durch Angilbert zusandte.

Auch in zwei andern Wänden des kleinen Tricliniums befand sich eine Apsis; in der vierten, nach Süden hin, war der Eingang.

Im grössern Triclinium speiste der Papst selbst mit den vornehmern Gästen, welche der Nomenculator geladen hatte. Es wurde späterhin „Conciliensaal" genannt und hatte nur an der Schmalseite eine Apsis, worin in Mosaik folgendes Gebet angebracht war:

---

[1] Die Inschrift lautet nach *de Rossi*, Inscriptiones II, 146:

Coelorum Dominus, qui cum Patre condidit orbem,
Disponit terras, Virgine natus homo,
Utque *sacerdotum regumque* est stirpite creatus,
Providus huic mundo curat utrumque geri:
Tradit *oves* fidei Petro pastori regendas,
Quos vice Hadriano crederet ille sua.
Quin et Romanum largitur in urbe fideli
Patriciatum famulis, qui placuere sibi.
Quem Carolus merito praecellentissimus (et) rex
Suscepit dextra glorificante Petri.
Pro cuius vita triumphisque haec munera regno
Obtulit antistes congrua rite sibi.

Verbinde: Pro cuius (Caroli) vita triumphisque antistes (Hadrianus) haec munera congrua sibi rite obtulit (dato) regno (i. e. corona).

[2] Liber pont. II, 3 et 35, n. 12. *de Rossi*, Inscriptiones II, 441, n. 149. Bullettino 1884—1885, p. 181. *Garrucci* tav. 282, n. 4 et 5.

„Gott dessen Rechte den hl. Petrus aufrichtete, als er auf dem Wasser wandelte, und seinen Mitapostel Paulus aus dreimaligem Schiffbruch errettete, deine heilige Rechte schütze dieses Haus und *alle Gläubigen, welche hier Mahlzeit halten und über die Gaben deines Apostels hier sich erfreuen!*“ Weiter nach oben stellten zwei Mosaikbilder dar, wie Petrus über das Meer wandelte und Paulus sich aus dem Schiffbruche rettete. An jeder Langseite des

Bild 199. **Mosaik im Triclinium des Lateran zu Rom.**

Saales zeigten in zehn kleinern Apsiden Gemälde oder Mosaiken, wie „die Apostel den verschiedenen Völkern predigten“. Vielleicht sind die Mosaiken einer Kuppel von S. Marco zu Venedig, worin die Apostel mit den verschiedenen beim Pfingstfest versammelten Völkern dargestellt sind, oder diejenigen der Taufkapelle daselbst, worin der Heiland die Apostel in alle Welt aussendet und jeder derselben den Vertreter eines Volkes tauft, eine Nachahmung der Bilder Leos III[1].

[1] Vgl. oben S. 277, Anm. 9 und S. 282, Anm. 1.

Das feierliche, nach der päpstlichen Messe hier abgehaltene Mahl war der letzte Rest der altchristlichen Agapen und so der Abschluss der feierlichen Erneuerung des letzten Abendmahls im Messopfer.

Die christliche Kunst ging hervor aus der profanen; das kirchliche Recht lehnte sich in seiner Entwicklung an an das römische; die christliche Wissenschaft benutzte mit Dank alle Ergebnisse der antiken Forschung. Auch das christliche Leben verschmähte nicht, sich in die Formen zu kleiden, welche die menschliche Gesellschaft gebildet hatte, um beim Tode der Trauer, bei Festen der Freude Ausdruck zu leihen.

Namen- und Sachregister.

Aachen 39. 169. 185. 211. 256. 312.
Abel 30. 31. 126. 170 f. 177. 178. 189 f.
Abendmahl 277. 279.
Abraham 16. 19. 30. 31. 97. 103. 108. 142. 170 f. 177. 178. 189 f. 279.
Adam und Eva 14. 16. 19. 29 f. 31. 97. 103.
Aelteste 137. 139. 185. 216.
Aeusseres der Basilika 75.
Agape 328.
Agatha, hl. 131. 164. 215; vgl. Ravenna.
Agnes, hl. 101. 183. 194. 212. 218; Kirche 71. 80. 81. 86. 194 f.; Kirche der Krypta 54 f.
Ahnenbilder 51.
Akoluthen 300. 308. 313. 315. 323.
Alae 50 f.
Alessandro, S., bei Rom 231.
Alexandria 278.
Alpha et Omega 149. 172. 190. 218. 255.
Altar, Bedeutung 48 Anm.; Stellung 47. 56. 287; Form 227; Bekleidung 228 f.; Ausstattung 248 Anm.; vgl. Ciborium.
Ama, Amula 316 f. 319.
Ambo 239 f. 313.
Amictus 307.
Analogium, vgl. Ambo, Amictus.
Anastasius, Bibliothecarius 222 f.
Andreas, Apostel 132. 212. 243. 277; Kirchen 40. 78. 79. 131.
Angelsachsen, vgl. Saxiscus.
Anna 275.
Antipendium 231.
Apocalypse 137. 141 f.
Apokryphen 142 f. 203. 205.
Apollinaris 33. 190. 194; vgl. Ravenna, Kirchen.
Apostel, zwölf, in Goldgläsern 101; auf Sarkophagen 22 f. 32 f.; in Mosaiken 129. 131. 149. 156 f. 170. 210. 217. 287. 293. 327; in Gold und Metall 233. 242. 243. 244. 318 f.; in Vorhängen 276. 282; einzelne als Begleiter Christi 20. 208. 276; vgl. Andreas, Johannes, Petrus, Paulus.
Apothesis 236; vgl. Paratorium.
Appische Strasse 1 f.
Apsis 44. 51. 54. 56. 72. 86 f. 298.
Aquileja 213.
Arcarius 299.
Architrav 18. 64 f.
Arcosolium 227 f.
Arianer 131 f. 150. 155. 172. 184 Anm. 186. 292.
Artophorium 310.
Asterius 275.
Atrium in röm. Häusern 50 f. 52 f. 261; vor den Kirchen 39. 40. 56 f.
Auferstehung 243. 276.
Aufriss der Basilika 44.
Bäume 191; vgl. Palme, Weinstock.
Baldachin, vgl. Ciborium.
Baptisterium 64. 127. 155. 164. 238. 283 f.; des Lateran 64. 143. 284; vgl. Ravenna.
Barbaricarii 281.
Basilika 41 f.
Benedikt III. 236. 242.
Berlin 186.
Bethlehem, Stadt 224; ihr Bild 100. 128. 130. 135. 141. 172. 180. 190. 197. 219.
Bischofstab 307.
Blasinstrumente, vgl. Posaune.
Blattin 267 Anm. 272.
Blindenheilung 20. 30. 31.
Blutflüssige Frau 20. 30. 31.
Bodenmosaik 120. 146. 180. 273.
Bogen 64.
Brandea 226.
Brodvermehrung 19. 30. 31. 97. 103. 106. 276. 309.
Brunnen 57. 253. 255 f.
Buchstaben auf Gewändern 182. 186. 197 Anm. 210 Anm.
Burgfelden 92.
Butro 251.
Byzantinische Kunst 35 f. 85. 99. 147. 159 f. 174 f. 188. 202. 209. 257 f. 279 f.
Byzanz, vgl. Konstantinopel.
Caecilia, Metella 5; hl., ihr Bild 108. 111. 188. 277. 281; Kirche 47. 71. 78. 81; Mosaiken 214 f.; Ausstattung 235. 239. 264.
Cancelli 236.
Canistrum 251.
Canon 320 f.
Cantarum 315.
Capsa 309. 313.
Capua 185.
Cassiodor 160 f.
Cataracta 226.

Cathedra, vgl. Kathedra.
Centralanlagen 44; vgl. Baptisterium.
Cestius 1.
Chor, vgl. Apsis.
Christus, Bilder 19. 98 f. 128. 129. 171. 187. 210. 214 f. 218. 233. 276. 318 f.; jugendlich 128. 157. 173. 186; bärtig 128. 130. 131. 139. 157. 186. 217. 219. 286; mit Aposteln 32 f. 130. 131. 276 f. 325; Scenen aus Christi Leben 156 f. 275 f.; vgl. Blindenheilung, Brodvermehrung, Fusswaschung, Geburt, Gericht, Gesetz, Gichtbrüchiger, Höllenfahrt, Jerusalem, Kana, Könige, Kreuz, Kreuztragung, Lazarus, Leidensgeschichte, Magier, Naim, Nimbus, Pilatus, Taufe, Verherrlichung, Verklärung.
Chrysoclabus 272.
Ciborium 232. 247.
Cingulum 307.
Cirta, Schatzverzeichniss 225.
Clavatura, Clavus 266 f.
Clemente, S., Kirche 47. 78. 81. 83 Anm. 143 Anm. 221 Anm. 320.
Colarium, colatorium, colum 300. 316 f.
Communion 322 f.
Compositenkapitäl 63. 64.
Confessio 228 f.; S. Petri 225 f. 230. 316.
Confirmare 323.
Constantin, vgl. Konstantin.
Coopertorium 311.
Cornutiana carta 225. 265. 266 f.
Corona, vgl. Krone.
Cortina 57. 266.
Cosmas und Damian, hll. 133 f. 187. 277; Kirche 79. 132 f. 136 f. 146. 163. 177. 185. 208. 209. 214 f.
Costanza (Constanza), vgl. Konstanza.
Croce, vgl. Kreuz.
Dachstuhl 72.
Dalmatik 305.
Damian, vgl. Cosmas.
Daniel 11. 14. 16. 30. 31. 95 f. 97. 103. 105 f. 108. 275. 282.
David 95 f. 108. 288.
Decke der Basilika 72. 74; Deckenmalerei in den Katakomben 96. 109.
Delphini 248 Anm. 256
Desiderius von Monte Cassino 60.
Diakonen 196 Anm. 297 f. 304 f. 311. 317 f. 323; Diakonie 77 f. 196 Anm. 309 Anm.
Diptychon 321 f.
Discus, vgl. Patene.
Dominica, vgl. Maria.
Dominicum 43.
Draconarii 324.
Dreifaltigkeit, heiligste 218.
Ecclesius 169. 172. 305.
Edelsteine 243. 246. 272.
Elfenbeinschnitzereien 165 Anm. 186 Anm. 274. 309. 321 f.
Elias 31. 210; vgl. Verklärung.
Email 236. 238.
Empore 71.
Engel 137 f. 139. 142. 172. 177. 185. 188. 210 f. 212. 216. 217. 233. 239. 245. 276. 279.
Entlastungsbogen 65 f. 69.
Ephesus, Concil 140.
Eucharistische Geräthe 308 f.
Euphemia 180. 188. 207.
Eva, vgl. Adam.
Evangelienbuch 150. 155. 251. 257 f. 287. 300. 313.
Evangelisten 170. 177. 189 f.; Symbole 129. 137. 149. 197. 219. 245. 279.
Farben bei Gemälden 117; bei Mosaiken 145 f. 153 f. 156. 158. 173 f. 182 f. 189 f. 195. 198. 209. 211 f. 216. 217 f. 290 f.; bei Edelsteinen 246 Anm.; bei Stoffen 267 f.
Farus 233. 235. 248 f. 251.
Fassade 60; Mosaiken derselben 60. 216. 221 Anm.
Fastidium 232.
Felix IV. 132 f. 137. 176.
Fenestella 226.
Fenster 68 f. 75. 86 f.; Verschluss 67.
Fisch 9. 190; Fischer 22. 34. 294.
Fistula 299.
Flüsse 100. 125 f. 127 f. 130. 133. 172. 208. 212. 286.
Francesca, S., Kirche, Mosaik 221 Anm.
Frauenseite und Männerseite 47. 55. 56 f. 62. 69. 74. 248. 298; vgl. Matroneum, Senatorium.
Fundatus 268 f.
Fussbrett 218. 219.
Fusswaschung 289.
Gabata 250 Anm.
Galla Placidia 35. 131. 147. 154. 160. 165; Arbeiten in Rom 138; Grabmahl 35. 40. 122. 148 f. 163. 186. 187. 211. 289.
Gamma, Gammadia 232. 271 f. 273; vgl. Buchstaben.
Gebet 106 f.
Geburt Christi 14. 31. 97. 203 f. 275. 280.
Genesis 142 f.
Gericht 62. 92. 187.
Gesetz durch Christus gegeben 31.
Gestus 106 f. 114 f.
Gewicht 260.
Gewölbe 72. 74.
Gichtbrüchiger geheilt 30. 31. 103. 106.
Glas 68. 121 Anm. 122. 318 f.; vgl. Goldgläser.
Glocken 91.
Gloria 325.
Goldgläser 97 f.

Goldstoff 267. 268.
Goten 147. 155 f. 163. 233.
Grabdenkmäler, heidnische 1 f.; christliche 7 f. 39 f.
Grabkirchen 40. 52; vgl. Galla Placidia.
Gregor d. Gr. 178. 201. 217. 321; III. 200. 238. 245. 250; IV. 217. 245. 263. 272. 318; von Tours 226.
Griechen in Rom 136. 200 f.; griechische Inschriften 34; vgl. Buchstaben, Byzantinisch, Konstantinopel, Segensgestus.
Grösse der Basiliken 80 f.
Grundriss der Basilika 44.
Hadrian 140. 230. 231. 239. 250. 264. 320.
Hand Gottes 134. 136. 218.
Helena 11. 320.
Herodes 142. 214.
Hilarus 284. 299.
Hippolytus 140. 271.
Hirsch 150. 212. 284.
Hirt, der gute 12. 19. 31. 95. 97. 103. 105. 151. 319.
Historiae 230. 259 f.
Höhe der Kirchen 88 f.
Höllenfahrt Christi 212.
Hohe Lage der Kirchen 85 f.
Honorius, Päpste 71. 140. 194.
Horn, vgl. Posaune.
Hostie 316.
Humerale 307.
Jacobus 212.
Jerusalem, Einzug Christi 16. 30. 276; Stadt 224. 280; ihr Bild 100. 128. 130. 135. 141. 172. 180. 190. 197. 219; Tempel 45. 55 f. 262; das himmlische J. 209 f.
Ikonostase, Lettner 62. 237.
Imagines clipeatae, vgl. Ahnenbilder.
Imizilum 268 f.
Innocenz III. 130.
Inschriften, heidnische 2 f.; christliche 8 f. 34. 36. 40. 138. 155. 175. 195. 212. 216. 217. 241. 272. 273.
Interrasilis 251.
Joachim und Anna 275.
Job 16. 19. 30. 97. 103. 105.
Johannes, Evang. 154. 197. 210. 212. 277; Kapellen 143. 154; Bapt. 16 f. 197. 210. 212. 277. 279. 285 f.; vgl. Lateran; Päpste 196 f. 200. 202 f. 284.
Jonas 30. 31. 103. 106. 108. 288.
Jordan 133. 286.
Irische Kunstwerke 257.
Jünglinge im Feuerofen 30. 31. 97. 103. 108.
Julian 175.
Jungfrauen, zehn 216. 242. 277.
Junius Bassus 15 f. 153.
Justin 257 f.
Justinian 147. 173. 175. 176. 178. 179. 180. 258.
Kämpfer 89 f.
Kaiserbilder 154 f. 174 f. 177. 178. 179. 189. 202. 220. 255. 281.
Kana, Verwandlung des Wassers 30. 31. 294.
Kananäerin 20.
Kapitäle 63; vgl. Compositenkapitäle.
Karl d. Gr. 39. 163. 168. 207 f. 211. 213. 259 f. 273. 326 f.
Katakombe S. Agnetis 54 f. 101. 104; S. Callisti 99. 104. 229; S. Domitillae 95. 110; S. Hermetis 104; S. Marcellini et Petri 104; Praetextati 7. 95; S. Priscillae 104. 113. 267; Salita 56; S. Saturnini 104; S. Valentini 203; vgl. Neapel.
Kathedra 51. 55. 56. 84. 229 f. 287 f.
Kelch 258. 299. 316 f. 319.
Kirche, Personification 12. 113. 131. 143. 309; Geräthe 221 f.; vgl. Basilika, Baptisterium, Hohe Lage, Orientirung.
Kleidung der Geistlichen 303 f.
Klöster 71 f. 77 f. 200. 221 f. 247.
Köln 309.
Könige, vgl. Magier.
Konstantin 60. 96. 116. 213. 225. 233. 247. 255. 311. 318. 326.
Konstantinopel, Byzanz 147. 161. 165 f. 179. 257 f.
Konstanza 11. 71; Grabkapelle 40. 125 f. 141. 153.
Kranz, vgl. Krone, Hostie.
Kreuz Christi ohne Bild 130. 153 Anm. 189. 199. 208. 225. 241 f. 279; Stabkreuz 128. 136. 140. 148 f. 187; Kreuz mit Christusbild 189 f. 244. 297; Crux gemmata 273; Kreuz des hl. Petrus 203; des hl. Laurentius 150.
Kreuzgang, vgl. Vorhalle, Vorhof.
Kreuzigung 202. 203 f. 243. 276. 278. 280.
Kreuzkirchen zu Rom 65 f. 72. 78. 81. 208. 212. 325.
Kreuztragung 14.
Kronen, Kränze 33. 183. 233. 251. 287; Leuchter 233. 234.
Krypta in der Katakombe der hl. Agnes 55; im Coemeterium der Salita 56; in St. Peter 225.
Kugel als Thron Christi 127. 131. 136. 140. 172.
Lacerna 304.
Lamm Gottes 101. 129. 130. 170. 212. 284; Lämmer bei den beiden Städten 101. 128. 130. 133. 141. 190. 216; in biblischen Scenen 16 f.
Lampen 194. 247 f.
Laterankirche, Bau 76. 81. 83 Anm.; Mosaiken 221 Anm.; Kapellen 143 f. 163; Ausstattung 231. 233. 247 f.; vgl. Baptisterium, Johannes, Kreuzkapelle, Rufina, Triclinium, Venantius.

Laurentius, hl. 111. 140. 149 f. 245. 277. 281; Kirche, Bau 64. 65. 67. 71. 78. 79. 80. 83 Anm. 86; Mosaiken 140. 186 Anm.; Ausstattung 239. 244. 245.
Lazarus auferweckt 11. 30. 31. 95 f. 103; Maler 258.
Leidensgeschichte 14. 31. 157.
Leo d. Gr. 138; III. 184. 207 f. 213. 220. 230. 234. 238. 239. 241. 244 f. 259. 263. 298. 315. 320. 326; IV. 61. 235. 239. 240. 243 f. 264. 270. 272. 277. 315. 318. 320.
Lettner, vgl. Ambo.
Leuchter 137. 230 f. 324.
Licht des Tages 67. 83. 86 f. 88 f.; der Lampen 247 f. 253.
Links, vgl. rechts.
Lisenen 88.
Livia Primitiva, ihr Sarkophag 12.
Löwe 11. 242. 248. 251.
Lothar 243.
Lucca 322.
Luminare 225 f.
Männerseite, vgl. Frauenseite.
Mafortis 266.
Magier, die drei hll. 20. 30. 31. 97. 103. 142 f. 173. 180 f. 282.
Mahlzeiten 103. 116. 323. 325 f.
Mailand 168.
Malerei in den Katakomben 93 f.
Manipel 196 Anm.
Mappa, mappula 301. 307 f.
Marcus, hl. 218; Kirche 81. 217 f.; vgl. Evangelisten.
Maria, als Orante und ohne Kind 196 f. 202. 210. 254. 276 f.; als Gottesmutter 180 f. 208. 216. 245 f. 267. 276 f.; Scenen ihres Lebens 141 f. 231. 275 f. 280; Kirchen: S. Maria Maggiore, Ausstattung 245. 253. 263. 272; Bau 64. 70. 77. 81. 82. 86. 89. 301; Mosaiken 140 f. 143. 145. 177. 214. 221; Vorhänge 275 f. 282; in Cosmedin zu Rom 77. 81. 83, zu Ravenna 155. 292 f.; in Domnica 77. 81. 216. 264; in Trastevere 9. 77. 81. 216. 221 Anm. 245; andere Marienkirchen 77 f. 271.
Marmorbelag 121.
Martin, hl. 180; Kirche 79. 83; vgl. Ravenna.
Martyrer 210; Martyrwerkzeuge 195.
Matroneum 69. 70 f. 270. 298. 316.
Maxentius, seine Basilika zu Rom 54. 74.
Maximian 169. 175. 188. 302.
Melchisedech 170 f. 178. 189.
Memento 320 f.
Messe 45 f. 84 Anm. 178. 296 f.
Metallum 195 Anm. 2; 249 Anm.
Metreta 319.
Metz 39.
Michael, Erzengel 186. 189 f. 210. 243; Kapelle 208.
Michael Porphyrogenitus 258.
Miniaturen 201 Anm. 203 f. 213. 258. 271.
Ministerium 311.
Mittelschiff 44. 53. 69. 73. 80 f. 265. 298. 324 f.
Mobiliar der Basiliken 221 f.
Monogramm Christi 9. 34. 35 Anm. 149. 172. 188. 218. 227. 255. 256. 294.
Monte Cassino 60. 164. 213. 257.
Monza 204. 319. 321.
Mosaiken, Geschichte und Technik 118 f. 220 f.; zu Mailand 169, Neapel 161. 168, Parenzo 188. 236, Ravenna 147 f., Rom 60. 194 f. 231. 323 f., Venedig 169.
Moses am Meer 21. 30; am Quell 18. 29 f. 95 f. 103; erhält das Gesetz 18. 29 f. 103. 127 f. 170; andere Scenen 29 f. 170. 177. 210; vgl. Verklärung Christi.
Muschelgewölbe 18. 153. 156. 189.
Naim, Auferweckung des Jünglings 30.
Naturwahrheit 152. 191. 195.
Neapel, Baptisterium 294 f.; Katakombe 100. 202; Kirchen 70. 89; Mosaiken 119. 161. 168; Purpur 278.
Nereus und Achilleus, Kirche 208.
Nicäa, Concil 206.
Nikephoros 271.
Nimbus, runder 173. 214; viereckiger 173. 213 f.; Kreuzesnimbus 172. 173; Farbe 173. 182. 212. 216.
Noe 97.
Nola 57.
Nomenculator 299. 323.
Oblatorium 316 f.
Odysseus 11.
Oelbehälter 248 f.
Offertorium, vgl. Opferung.
Olosericus 266.
Opferung 316 f.
Oranten 30. 95. 103. 106 f. 196. 202. 207.
Ordo Romanus 296 f. 324.
Orientirung 83 f
Orpheus 95. 104.
Osten, vgl. Orientirung.
Paenula, Planeta 303 f. 313.
Palleum, pallium 266. 304. 306 f.
Palme 35. 127 f. 130. 133. 173. 181. 184. 223.
Pammachius 53. 57.
Paneasgruppe 25 f. 61.
Pansa 49 f.
Paradies, Vorhalle der Kirche 57.
Paradiesesflüsse 57.
Paragauda 267.
Paratorium 323.
Parenzo 89. 188. 236.
Paris 184.
Paschalis 207 f. 213 f. 216. 220. 225. 244. 263. 264. 268. 282.

Passion, vgl. Leidensscenen, Kreuzigung.
Pasten 122.
Patene 257 f. 300. 310 f. 318 f.
Paulin von Nola 218. 275.
Paulus, Apostel, sein Bild in Gemälden 101 f.; auf Goldgläsern 97 f.; in Mosaiken 130. 133. 139. 140. 149. 197. 208. 210. 212. 214. 217. 219. 287; auf Sarkophagen 11. 30; auf Teppichen 276; sonstige Bilder 243. 253; Scenen seines Lebens 16. 105. 203 f.; Kirche, Ausstattung 230. 239. 240. 263. 315; Bau 62. 66. 73. 78. 80 f. 81. 82. 85. 89; Mosaiken 138 f. 145. 163. 221 Anm.
Pelagius 140.
Pergula 238.
Periclisis 267.
Peristerium 313.
Perugia 232.
Petrus, sein Bild in Gemälden 101 f.; auf Goldgläsern 97 f; in Mosaiken 130. 133. 139. 149. 197. 208. 210. 212. 214. 217. 219. 287. 294; auf Sarkophagen 11. 30; auf Teppichen 276; sonstige Bilder 243. 244. 253; Scenen aus seinem Leben 16. 25. 30. 31. 105. 127 f. 203 f. 277. 289. 327; Kirche, St. Peter, Ausstattung 225 f. 230. 238 f. 263 f. 272. 311. 315. 320; Bau 78. 81. 82. 83 Anm. 86. 225; Baptisterium 285; Brunnen 253. 255 f.; Kapellen 40. 202 f. 246; Lichter 250 f. 252 f.; Mosaiken 60. 130; Vorhalle 39 f. 57 f. 251 f.; S. Pietro in vincoli 78. 85. 155. 207; vgl. Confessio, Kreuz, links, Schlüssel.
Petrus Chrysologus 154. 224.
Pfarrkirchen 77 f. 86.
Pfau 34. 170. 255.
Pfingstfest 276. 327.
Phönix 218.
Phrygiones 281.
Pilatus 16. 20. 31. 115.
Pinienapfel 256.
Placidia, vgl. Galla.
Planeta, vgl. Paenula.
Plastik in Ravenna 34 Anm.; vgl. Sarkophage, Sigilla.
Plumarii 281.
Podium, pogium 313.
Polychromie an Sarkophagen 27; vgl. Farben.
Pompeji 49. 68.
Porto, Basilika 53.
Posaune 92. 187.
Praesepe S. Mariae, in St. Peter, Kapelle 202 f.; in Maria Maggiore 259 f.
Praxedis, hl. 129. 208. 212. 235; Kirche 51. 56. 78. 81; Mosaiken 185. 208 f. Ausstattung 235.
Primicerius 297 f. 317.
Primus und Felician 199.
Procession 180 f.
Propheten 156 f. 170. 191. 217. 277.
Propitiatorium 235.
Prothesis 236. 310.
Prudentius 142. 309.
Pudenziana 129. 208. 212; Kirche 78. 129 f. 145.
Pugillaris 323.
Pulpitum, vgl. Ambo.
Purpur 33. 155. 161. 183. 267 Anm. 280. 304.
Pyrgulum, vgl. Ambo.
Quadruplum 268 f.
Querschiff 51. 88.
Rabulas, Codex 203 f.
Rauchfass 155. 308. 314 f. 324.
Ravenna, Architektur 82 f.; Mosaiken 147 f. 285 f.; Sarkophage 31 f.; Kirchen, S. Agatha 85. 185; S. Apollinare in Classe 34. 36. 87. 90. 188. 211; S. Apollinare Nuovo, S. Martino in coelo aureo 89. 90. 156. 180 f. 188. 197. 216. 265; Baptisterium der Arianer, Maria in Cosmedin 155. 292 f.; Baptisterium der Katholiken 285 f.; Dom 88; erzbischöfliche Kapelle 186 Anm. 187 f. 212; S. Francesco, Alt St. Peter 90 f.; S. Giovanni Ev. 154; Grabmahl, vgl. Galla Placidia; S. Maria in Cosmedin, Baptisterium der Arianer 88; S. Maria in Porto 38. 193; S. Martin, vgl. S. Apollinare Nuovo; S. Michele 186; S. Theodor, S. Spirito 155; Ursiana basilica; S. Vitale 168 f. 191. 197. 211. 269. 305.
Rechts und links 56 f. 135 f. 140. 197 Anm.
Redegestus, vgl. Segensgestus.
Regiae 61. 253 Anm.
Regionen und ihre Beamten 77 f. 296 f.
Regnum 235.
Regulares 237.
Reliquiar 312.
Reparatus 188.
Rete 236. 251 f.
Rom, Kirchen 76 f.; vgl. die Namen der Heiligen, denen sie geweiht waren.
Rothes Meer 11. 21.
Rufina und Secunda 143.
Rugae, Rugulae 235. 237.
Rundbauten, vgl. Centralanlagen, Baptisterium.
Saba, S., Kirche 81.
Sabina, hl., Kirche 81. 89. 113. 121. 143. 212. 253.
Sacculum 323.
Sacramentskapellen 102 f.
Sacristei, vgl. Secretarium.
Säulen 62 f. 80 f. 262. 263; vgl. Kapitäle.
Sagum 304.
Salutatorium 303.
Samariterin 294.

Sarazenen 239. 243. 251. 262.
Sarkophage, heidnische 10 f.; christliche zu Rom 11 f., zu Ravenna 31 f. 148 f. 188. 192. 193; Bemalung 27 f.; Schulen der Bildhauer 27 f.; Scenen 17 f.; Technik 26 f.; Verwendung in späterer Zeit 38 f. 227.
Saxiscus 39. 252. 256 f.
Schiff der Kirche, vgl. Mittelschiff, Seitenschiffe.
Schlaf 115.
Schlüssel des hl. Petrus 16. 226.
Schola 307.
Scyphus, vgl. Kelch.
Sebastian, hl. 207.
Secretarium 39. 255. 302. 307. 323. 325.
Segensgestus 114. 136. 177. 218.
Seitenschiffe 44. 51. 53. 69. 80 f.
Senatorium 69. 270. 298. 316.
Sergius III. 235. 244. 318.
Siebenarmiger Leuchter 248 f.
Sigilla 249 Anm.
Silber in Mosaiken 156 Anm.; bei Verzierung der Kirchen 230 f. 249. 284.
Silvester 305. 310. 319. 326.
Silvia 224.
Sinai 179.
Sipont 164.
Sirenen 11.
Sixtus 140. 242. 252. 314.
Sosus 120.
Spanien 278.
Spanoclistus 235.
Städtebilder 180; vgl. Bethlehem, Jerusalem.
Stauracim 270 Anm.
Stephanus, hl. 140. 310; Kirche 78. 79. 80. 82. 198 f.; Papst St. V. 238. 315.
Sterne 100.
Stickerei 274. 275.
Stola 306.
Ströme, vgl. Flüsse.
Stuck 288. 291 f.
Susanna 105. 108 f. 208. 231.
Symbolik 18. 106 f. 192.
Symmachus 40. 194. 305.
Symphorosa, Kirche 46.
Synagoge 309.
Syrien, syrische Einflüsse 35. 84 Anm. 200 f. 202 f. 209. 278.
Tabernakel 313.
Talar 303.
Taube des Heiligen Geistes allein 9. 195; im Altarciborium 84. 235. 311; beim Lamme Gottes 18. 129; bei der Taufe 286. 292; bei der Verkündigung 142; mehrere Tauben 94 f. 101. 103. 150 f. 157. 227.
Taufe 18. 213. 276. 285. 289. 292. 295. 300.
Taufkirche, vgl. Baptisterium.
Tegurium 232.
Teodoro, Erzb. 35. 36.
Teppiche 69. 260 f. 283.
Theodor, hl. 133. 136; Kirchen 79. 136. 155. 186 Anm.; Papst 197. 199. 200. 203.
Theodora, Kaiserin 155 f. 159 f. 172. 193. 269; episcopa 212 f.
Theodorich 147. 155 f. 159 f. 193. 282.
Theodosius 138.
Thessalonich 89. 179.
Thore, vgl. Thüren.
Thron Christi mit Symbolen 130. 137. 141. 212. 287. 292 f.; vgl. Cathedra, Verherrlichung Christi.
Thüren der Kirche 60. 61 f. 69. 253. 255.
Thurm 60. 90 f.; für die heiligste Eucharistie 310 f.
Thymiamaterium, timiamaterium, vgl. Rauchfass.
Titulus, vgl. Pfarrkirchen.
Tobias 104. 126.
Todtenofficium 105.
Toga 274. 303.
Torcello 237. 238.
Tramosericus 266.
Transennae 67. 229. 321.
Traubenlese 11.
Trauer, Gestus 115.
Triclinium des Lateran 207. 213. 325 f.
Triumphbogen 138. 140 f.
Tunica 274.
Turribulum, vgl. Rauchfass.
Turris 309 f.
Tyrus 278.
Valentinian 138. 242.
Velum 266.
Venantius 196 f.
Verherrlichung Christi 19. 30. 31. 157 f. 254; vgl. Gesetz.
Verklärung Christi 189 f. 208. 210. 212.
Verkündigung 97. 106. 141. 208. 275.
Vestararius 299. 300. 313.
Vicedominus 298. 323 f.
Vogel 133; vgl. Taube.
Vorhänge, vgl. Teppiche.
Vorhalle der Kirche, vgl. Atrium.
Vorhof, vgl. Atrium.
Votiv-Kronen 234 f.; -Geschenke 246.
Vultus 243.
Weihegeschenke, vgl. Votiv.
Weihrauchfass, vgl. Rauchfass.
Wein 11. 316. 319 f.; -lese 126; -stock 34. 126 f. 238; vgl. Traubenlese.
Weise, vgl. Magier.
Weisheit, personificirt 126.
Westen, vgl. Orientirung.
Xenodochium 80. 301.
Zeno, hl. 208; Kaiser 164.
Ziegel 75 f.
Zona 267.

In der **Herder'schen Verlagshandlung** zu **Freiburg im Breisgau** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

VATICANISCHE MINIATUREN.

HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

STEPHAN BEISSEL S. J.

QUELLEN ZUR GESCHICHTE DER MINIATURMALEREI.

MIT XXX TAFELN IN LICHTDRUCK.

Folio. (VIII u. 60 S. Text in deutscher und französischer Sprache.) *M.* 20; geb. in Leinwand mit Rothschnitt *M.* 24.

„Der rastlose Verfasser, der seine unerschöpfliche Arbeitskraft und seine ausgedehnten Reisen mit seltener Hingebung der ernstesten Kunstforschung dienstbar macht, beschäftigt sich schon manches Jahr mit den alten und ältesten illuminirten Codices, und von dem Umfange seiner bezüglichen Kenntnisse und der Reife seines Urtheils legen zahlreiche Publicationen rühmliches Zeugniss ab. Vorbereitet durch das Studium der meisten deutschen, holländischen, belgischen Miniaturen, ging er im vorigen Jahre nach Italien, wo ihm die Vaticanische Bibliothek zu eingehenden Untersuchungen sich öffnete. Als die erste Frucht derselben erscheint das vorliegende Werk, welches von den frühern Veröffentlichungen nicht bloss durch die Bedeutung der Gegenstände, sondern namentlich auch dadurch sich unterscheidet, dass es nicht einzelne Codices vorführt, sondern eine lange Reihe derselben in chronologischer Folge aus der altklassischen Zeit bis in die Frührenaissance. Nicht um den geschichtlichen oder didaktischen Inhalt handelt es sich, sondern um die Bedeutung der in ihnen befindlichen Miniaturen, vornehmlich der in Abbildungen angeführten, für die Geschichte der Malerei. . . ."
(Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf 1893. Nr. 9.)

„Auf 30 Tafeln werden 43 Phototypien geboten, von Danesi in Rom vortrefflich ausgeführt, klar und scharf bis ins Detail. . . . Nur gut erhaltene Bilder sind gegeben. . . . Der Zweck des Werkes ist der, zur Verwerthung der vaticanischen Miniaturen für die Geschichte der mittelalterlichen Malerei durch Auswahl einer chronologisch geordneten Reihe guter Reproductionen und Nachweis gleichzeitiger oder verwandter Darstellungen besonders aus der Vaticanischen Bibliothek eine geeignete Grundlage weiterer Forschung zu bereiten. Plan wie Ausführung sind dankbar anzuerkennen. . . ." (Deutsche Literaturzeitung. Berlin 1894. Nr. 25.)

Beissel, St., S. J., **Die Bauführung des Mittelalters.** Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten. — Bau. — Geldwerth und Arbeitslohn. — Ausstattung. Mit Abbildungen. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. gr. 8°. (XXX u. 614 S.) *M.* 7.50.

Der Verfasser gibt zuerst eine sorgfältige Geschichte des Baues von der hl. Helena an bis herab ins 16. Jahrhundert, behandelt hierauf die Baumittel und die Baukosten, die Taglöhne und den Geldwerth bei Herstellung der Kirche und zuletzt die innere Ausstattung derselben (Geschichte der Altäre u. s. w.). Was den Werth des Buches erhöht, ist der Umstand, dass wir an dem einen Beispiele, das in seinen Einzelheiten uns vorgeführt wird, einen Einblick gewinnen in die Bauweise, in das künstlerische Schaffen am Niederrhein überhaupt. So wird das Buch höchst lehrreich für unsere Kenntniss mittelalterlichen Bauens, und über zahlreiche Einzelfragen erhalten wir hier erstmals Aufschluss, so namentlich auch über die Arbeitslöhne und den Geldwerth. (Literar. Rundschau. Freiburg 1889. Nr. 11.)

— **Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. 4°. (X u. 96 S.) *M.* 6; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Goldpressung *M.* 9.

In der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J., **Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland** bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts. (47. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach".) gr. 8°. (VIII u. 148 S.) *M.* 2.

— **Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland** während der zweiten Hälfte des Mittelalters. (54. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach".) gr. 8°. (VIII u. 144 S.) *M.* 1.90.

— **Die Verehrung U. L. Frau** in Deutschland während des Mittelalters. (66. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach".) gr. 8°. (VIII u. 154 S.) *M.* 2.

— **Das heilige Haus zu Loreto.** Herausgegeben vom Comité zur Restauration der deutschen Kapelle in der Lauretanischen Basilika. Mit Abbildungen. Vierte Auflage. 12°. (36 S.) 20 *Pf.*; in Partien von 100 und mehr Exemplaren pro Hundert *M.* 15.

Ebner, Dr. **A., Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum.** Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XII u. 488 S.) *M.* 10; geb. in Halbfranz *M.* 12.

Ehrensberger, H., Libri liturgici bibliothecae apostolicae Vaticanae manu scripti. Digessit et recensuit. Lex.-8°. (XII u. 592 S.) *M.* 25; geb. in Halbsaffian *M.* 30.

Fäh, Dr. **A., Grundriss der Geschichte der bildenden Künste.** Mit einem Titelbild, 27 Einschaltbildern und 455 Illustrationen im Text. Lex.-8°. (XVI u. 710 S.) *M.* 12.50; geb. in Halbfranz *M.* 16.50.

Frantz, Dr. **E., Geschichte der christlichen Malerei.** Mit Bildern auf 109 einfachen und 7 Doppel-Tafeln. Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8°. (XLVI u. 1526 S.) *M.* 30; geb. in Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt *M.* 38; geb., die Bildertafeln im Text vertheilt, drei Bände *M.* 39.

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8°.

I. Band: **Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens.** Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Text. (XX u. 622 S.) *M.* 16; geb. in Halbsaffian *M.* 21.

II. Band: **Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit.** Erste Abtheilung: *Mittelalter.* Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Text. (S. I—XII u. 1—512.) *M.* 14; geb. in Original-Einband: Halbsaffian *M.* 19.

Die zweite Abtheilung des II. Bandes mit ausführlichen Sach- und Namensregistern wird im Sommer 1900 erscheinen und das Werk abschliessen.

Wilpert, J., Fractio Panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Cappella greca" entdeckt und erläutert. Mit 17 Tafeln und 20 Abbildungen im Text. Folio. (XII u. 140 S. Text.) *M.* 18; geb. in Leinwand mit Deckenpressung und Rothschnitt *M.* 22.

— **Die gottgeweihten Jungfrauen** in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt. Mit fünf Doppeltafeln und drei Abbildungen im Text. Folio. (VIII u. 106 S.) *M.* 18; geb. in Leinwand mit Deckenpressung und Rothschnitt *M.* 22.

— **Die Katakombengemälde** und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (XII u. 82 S. Text.) *M.* 20; geb. in Leinwand mit Deckenpressung *M.* 24.

— **Ein Cyklus christologischer Gemälde** aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zum erstenmal herausgegeben und erläutert. Mit neun Tafeln in Lichtdruck. Folio. (VIII u. 58 S. Text.) M. 8; geb. in Leinwand mit Deckenpressung und Rothschnitt *M.* 11.50.

— **Principienfragen der christlichen Archäologie** mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen" von *Schultze, Hasenclever* und *Achelis* erörtert. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) *M.* 3.

— **Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie.** (Separat-Abdruck aus der Römischen Quartalschrift, Jahrgang 1890.) gr. 8°. (20 S.) 50 *Pf.*

— **Die Malereien in den Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus.** Mit 17 Illustrationen. Lex.-8°. (XII u. 48 S.) *M.* 3.60.

N7952 .B42
Bilder aus der Geschichte der
Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 00058 7610